Uppsala 1975

TORIUM
RAFEN
FREDAG

Biblioteksgatan 5

R!

afteaterns
songen.

store

8 bekanta skådespel

Maurits Stiller.

ik Aabel
thur Arlids
kan Cederberg
Fr. Fredner
in Lovén
lmar Lauritz
na Lisa Lindén
na Stockenstam
Nory Madsen
ust Mahe
k Lindholm
gurd Wallén
rl Lund

gsnyheter.

ne operatörer.

ämt från kl. 4 e. m. Te-
7. och 8 Föreställningar-
Rike o. Allm. 99 33.

lefonerna.

SAHLBERG.

DAG
EMIÄR
ttern
119:e
frlare
lusande
rudrollen.

V Te BESÖK i BANANE
ATGHEMISTADION
barn äga rum vide

B
IO
Besök ai
10 mms
orkester
nm 17.

EN

Regina

71 Drottninggatan 71
Stockholms mest frekventerade biograf.

Tredje och sista veckan

Tösen från Stormyrtorpet

I auktoriserad bearbetning efter
Selma Lagerlöfs
berättelse med samma namn.

Regi: Victor Sjöstrom.
Foto: Henrik Jaenzon.
Offerin: A.-B. Svenska Biografteatern.

Obs.! Särskild musik arrangerad för filmen.

Föreställningar kl. ½7—8—½10—11 e. m.

Barn äga ej tillträde.

BRUNKEBERGS TEATERN

I dag Måndag
Premiär!

Den blyga violen

Lustspel i 3 akter.
Offerin: Metzner.

Ett verkligt uppåtbrusande och munterande lustspel, som måste framkalla många av skratt.

Musikaliskt ledare: Brunkebergsorkestern.

Kung Gustafs besök i Köpenhamn.

Fotbollsmatchen i Stadion.

Timmerdrivning i Lappland.

Krigsbilder från Isonzo.

M. M. M. M.

Föreställningar i omväxlan 5½ M. 8—11 e. m. Barn äga tillträde.

VINTER-PALATSET
57 e. m. Skeppsbrogatan 57 e. m.
PREMIÄR kl. ½7, 8 och ½10.

ORIENTALISKA TEATERN
DROTTNINGGAT. 51.

Obs.! Fjärde veckan Obs.!

Hela Stockholm måste se denna enastående kulturfilm

I huvudrollerna
ELLEN RICHTER

Regi:
RICHARD EICHBERG

Kulturfilm i 5 akter

Redan nu anlägg den första Premiärdagen, då det endast ca 40 platser i vackrare varit undsluppna på grund av den stora publikens ordningsamma hemsk plats åt sig.

Föreställningar ½7—8, 8—½10, ½10—11 e. m.
Förhållning endast möjlig på kassadagen
KRAUSSE
Biljetter i vår kassa från kl. 10 f. m. Tel. 12170

Filmleverantör: A.-B. FILMS, Stockholm

FENIX BIOGRAFEN
DROTTNINGGATAN 71 C

Premiär!

För första gången i Sverige!

Säsongens absolut

fokrollgaste Chaplinfilm

Charlie Chaplins varietébesök

Lustspel i 2 akter

Chaplin besöker som "folk ska vara" en varietés. På vilket sätt han åstadkommer, skiftar hans framträdande förstärkt av komik och tragik. Varietéartisterna äro skickligt och konkurrerande och följt och något med behörigt hänsynstagande och humor. Chaplin får en berättande del av rutinen.

Några fåglar från de varma länderna • Stadshon på landet

Kolorerad naturskapelse film Lustspel i 1 akt

Petters millioner

Komedi i 2 akter
med Svenska FRINGE i huvudrollen

Föreställningar ½7—8, 8—½10, ½10—11 e. m.
Biljetter i vår kassa från kl. 10 f. m.

ALLM. TELEFON 219 99 FÖRSTKLASSIG PLATS

Föreställningar kl. 7—9, 9—11

RÖDA LYKTAN
BIO
HÖRNET SVEAVÄGEN ODENGATAN
BIO

Föreställningar kl. 7—9, 9—11

I dag Premiär!

PIGGT LUSTSPEL

Peggys första kyss

Lustspel i 2 akter.
Officiär ECLIPSE.
I huvudrollen:
SUZANNE GRANDAIS
den vackra, franska skådespelerskan.

Dessutom
ANDRA DELEN AV
PÅ KRIGSSTRÅT BLAND ALPERNA.
EXPRESSSYNIET
KONUNG GUSTAFS BESÖK I KÖPENHAMN

ANDRA VECKAN

Chaplin som sjöman

Burlesk i 2 akter.
På många begäran förevisa vi åter en vecka vår store succéfilm. Chaplin är oemotståndligt rolig.

MUSIKEN UNDER LEDNING AV KAPELLMÄSTARE RUDOLF FRISTER.

Biljettkontoret öppnas kl. 6 e. m. Biljettpriser: Parkett 50 och 75 öre, Läktaren 1 kr.

JORDEN RUNDT

16 BIRGERJARLSGATAN 16

Föreställningar:
Kl. 7—9 och 9—11 e. m.

I dag måndag
PREMIÄR
2:ra Krigsbildveckan
Masuriska sjöarna
Leipzigermässan under krigel

ÖSEL

Synnerligen aktuell film i 2 akter, visande Ösels intagande och beskjutande av tyska trupper.

Kalle Frisk

Sjömansfilm i 3 akter

Biljetter säljas kl. 10 f. m.—4 e. m. kassan. K. T. 215 52, A. T. 42 66. Efter kl. 4 e. m. i biljettkiosken. K. T. 216 58, A. T. 42 99.

Elisabeth Liljedahl

Uppsala

STUMFILMEN I SVERIGE-KRITIK OCH DEBATT

Hur samtiden värderade den nya konstarten

Proprius 1975

STAR

KLARABERGSGATAN 40.
Föreställningar kl. 5—7—8—9—10—11 e. m.
Premiär.
Årets första Franklyn Farnum-Film
Amerikanska metoder
Lustspel i 5 akter
Ingår även:
Franklyn Farnum.

Franklyn Farnum, en bonde till Dustin och William Farnum, är en av Amerikas populäraste skådespelare. I likhet med Douglas Fairbanks, om denne hos oss är bäst personlighet, utvecklar Farnum en sådan [illegible]

PREMIÄR
I dag Måndag

STURE TEATERN

28—30 Birger Jarlsgatan 28—30

På allmän begäran, då "Violets Testlemän" ej längre kan av oss disponeras, en ny —
Violet Mersereau-film

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548914_0022

ELISABETH LILJEDAHL

STUMFILMEN I SVERIGE — KRITIK OCH DEBATT

Stumfilmen i Sverige – kritik och debatt

Hur samtiden värderade den nya konstarten

av Elisabeth Liljedahl

UTGIVEN AV PROPRIUS FÖRLAG, 1975,
I SAMARBETE MED SVENSKA FILMINSTITUTET.
SKRIFTER FRÅN DOKUMENTATIONSAVDELNINGEN NR 18

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

© 1975, *Elisabeth Liljedahl,* Uppsala, och *Proprius förlag,* Stockholm
Tryckt hos *Schmidts Boktryckeri AB,* Helsingborg 1975
ISBN 91-7118-210-1

INNEHÅLL

Förord 7

I. FRÅN FOLKFÖRSTRÖELSE TILL FILMKONST 13

1. Stumfilmsepoken i Sverige. En inledande översikt 14

2. Biografkultur 26

3. Filmen i uppslagsböckerna 32

4. Film och filmstjärnor i litteraturen 36

II. DEBATTFORA 47

5. Filmtidskrifter och filmblad 48

6. Film i teatertidskrifter 70

7. Film i veckotidningar och boulevardblad 76

Figaro 76. Cyrano 82. Ares 84. Puck 88. Vecko-Journalen 88. Idun 90. Bonniers Veckotidning 91. Våra Nöjen 91. Orfeus 93.

8 Film i vänsterradikal press 95

9. Film i studenttidskrifter 102

10. Talande tystnad 107

III. FILMEN OCH SAMHÄLLET 109

11. Filmcensuren 110

12. Barn och bio 119

13. Ellen Key och nöjeskulturen 125

Walter Fevrell med flera 130. Isidor Carlssons pamflett 132. Waldeck 134. Hinke Bergegren 134. Halfdan Liander 136.

14. Filmen och folkbildningen 138

Walter Fevrell 140. Dagmar Waldner 142. Gustaf Berg och Axel Gauffin 145. Militärfilm 147. Arbetarrörelsen 148.

15. Filmen och teatern 153

IV. FILMEN OCH PRESSKRITIKEN 171

16. Filmkritik i dagspressen 172

17. Röster om Chaplin 177

18. Porträtt av fyra kritiker 185

Robin Hood 185. Herbert Grevenius 203. Pir Ramek 217. Sven Stolpe 228.

V. FILMEN SOM KONST 249

19. Filmen och författarna 250

Selma Lagerlöf 264.

20. Filmens estetik 268

Jul. Regis och *Filmens roman* 278. Olle Holmbergs tolkning av filmen 282. Den textlösa filmen 285. Ljudfilmen 288.

Noter 295

Källor och litteratur 307

Summary 313

Personregister 321

FÖRORD

Den ungerske filmteoretikern Béla Balázs uppmanade redan 1924 i *Der sichtbare Mensch* estetikerna att ta vara på det unika tillfället att med egna ögon studera en ny konstarts födelse. Filmen är den enda konst vars födelsedatum vi känner — de andras begynnelse förlorar sig i mytens dunkel och kan bara bli föremål för forskarnas hypoteser. Men för drygt sjuttio år sedan föddes en helt ny konst. "Tillsatte akademikerna forskargrupper? Observerade de, timme för timme i exakta protokoll, hur detta embryo utvecklades och under sin utveckling avslöjade de lagar som styr dess livsprocesser?" frågar Balázs 1945 i den bok som skulle bli hans sista. Nej, konstaterar han bittert:

> Vetenskapsmännen och de lärda samfunden lät tillfället gå sig ur händerna, trots att det var den första möjligheten på många århundraden att så att säga med blotta ögat iaktta en av kulturhistoriens sällsyntaste fenomen: uppkomsten av en ny konstnärlig uttrycksform, den enda som fötts i vår tid och i vårt samhälle och därför den enda som styrs av sådana materiella, intellektuella och andliga faktorer vi är helt förtrogna med. Det hade varit värt att ta vara på detta tillfälle, om inte av något annat skäl så därför att vetandet om denna nya konstnärliga uttrycksforms utvecklingsprocess *per analogiam* kunde ha gett nyckeln till många av de äldre konsternas gåtor.

Anledningen till denna försummelse från estetikers och konstforskares sida, kan man tillägga, är naturligtvis att de inte anade att filmen var en konstart eller att de inte delade det fåtal entusiasters uppfattning som höll före att den var det. Kanske är det väl mycket begärt av dem också. Det moderna konstsystemet fanns, som Paul Oskar Kristeller påpekat, inte utbildat förrän ungefär vid mitten av 1700-talet (med Abbé Batteux och Encyclopédien), och det tar tid för en ny uttrycksform att vinna inträde i konsternas familj. I fråga om vad som är konst och inte konst är konservatismen stor. Att William Morris' *Lesser Arts* (rumsinredning, snickerier, smides- och krukmakeriarbeten, glashantverk, textilier o. dyl.) kunde räknas som konst var en främmande tanke för många på 1870-talet. Och Gilbert Seldes åstadkom en hel del uppståndelse med sin 1924 utgivna *The Seven Lively Arts* (dit

han förutom filmen räknade vaudevillen, jazzmusiken, det politiska kåseriet, revyn, cirkusen och den tecknade serien). Balázs gör sig faktiskt skyldig till en stark förenkling när han talar om filmen som den enda konstform som fötts i vår tid; förutom Seldes "livliga konster" kan man nämna radiodramat och TV-showen som i hög grad styrda av sina egna lagar och konventioner.

Men om inte filmen var "konst", vad var den då? Till en början en teknisk leksak (så betraktade Edison och Lumière sina uppfinningar) och marknadsnöje, sedan industri. Frågan om hur en storindustri som byggde på samverkan mellan skilda ekonomiska, tekniska och artistiska krafter snarare än individuella prestationer kunde vara konst sysselsatte filmens förespråkare under decennier. Problemet har väl för övrigt fortfarande inte utretts klarare än Louis Delluc gjorde 1919:

> Den är en konst. Ja, *men den är inte som andra konster.* Canudo har i sina skåltal i tid och otid envisats med uttrycket "den sjunde konstarten" som han lagt sig till med. Man kunde tro att han inte förstod vidden av detta *uttrycksmedel* som också är en konst men som framför allt är mycket annat märkvärdigt.
>
> Användandet av kolossalmegafonen förkroppsligar, fastän till sin verkan stum, en samverkan av så många förmågor och kunskaper att det är oförståndigt att inrangera den bland sådana ytterligt individuella demonstrationer av det mänskliga intellektet som musiken och måleriet.
>
> Om vi av hela vårt hjärta tror på nödvändigheten av att respektera filmen lika mycket som vilken annan konstart som helst, så är det som svar till alla de krämare som skär guld med täljknivar på denna okända skatt och som darrar om de ser någon av värde träda fram. Om filmen på samma sätt haft oturen att bli ett offer för esteterna hade vi utropat: "Men det är *också* en industri. Men det är *också* en affärsverksamhet . . ."
>
> Filmen är helt enkelt film. Den har ett behov av begåvningar. Den kommer att sluka miljoner sådana innan den framföder några. Den är ett monster som är lika svårt att placera in bland konsterna som bland maskinerna eller de teoretiska kunskaperna eller börsidrotterna.
>
> Det behövs konstnärer för att hitta på och framställa filmerna. Många konstnärer! Författaren, dekoratören, kompositören, skådespelaren och deras medhjälpare — alla måste de vara helt ense.
>
> Och utan teknikerna klarar de sig inte: fotografen, elektrikern, tapetseraren, möbeltillverkaren, råfilmtillverkaren, framställaren av kameror, projektionsapparater, kopieringsapparater . . . själva det sinnrika hjärtat i fysiken och den tillämpade kemin.
>
> Är det allt? Affärsmannen har också ett ord med i laget med sitt följe av affischörer, marknadsförare, distributörer, uthyrare, reklamagenter, bokhållare och förevisare.
>
> Och den man minst får glömma: finansiären. Miljoner, miljarder har utgjort födan för denna sammansatta och obarmhärtiga verksamhet som omspänner hela världen. Varifrån har man tagit dem? Filmen har sina bankirer . . .
>
> Artistiskt, tekniskt, kommersiellt, finansiellt sammanfattar filmen provisoriskt sina utvecklingsstadier i några namn som denna sällsamma hjältedikts historie-

> skrivare — jag höll på att säga dess läkare — helt torrt upptar till behandling i sina studier precis som laboratorieforskaren använder namnen på läkemedel — eller sjukdomar. I detta som i all djärv företagsamhet är den värdefullaste inte den som håvat in mest till sig själv, utan den som sökt uppnå det mesta för andra utom sig själv. Det är åtminstone vårt personliga intryck, och det är detta som bestämmer alla våra överväganden rörande filmen som konstindustri. (Stycket är hämtat från det outgivna manuskriptet *Les cinéastes* som citeras i Marcel Tariols bok om Delluc.)

Vad Delluc här vänder sig mot är Ricciotto Canudos uppfattning att man får *skilja* bestämt mellan den tekniska och materiella och den konstnärligt skapande sidan av filmarbetet; filmen är, menade Canudo, inte i högre grad slav under sin apparatur än musiken under instrumenten. Kanske vågar man tillåta sig påståendet att båda har rätt: filmen är en konstindustri men det är också de andra konsterna. Litteraturen innefattar också boktryckerierna och förlagen. Målaren är beroende av färgfabrikanten och konsthandlarna. Och så vidare. I den mån man vill se Dellucs ord som polemiska, så är det en strid om ord lik alla strider som begreppet konst framkallat. Konst är det man vill kalla för konst och det tog tid innan man ville kalla filmen för konst. Det är det gradvisa accepterandet av filmen som konstform och kulturyttring jag strävat att kartlägga i denna avhandling.

Den utgör således inte något försök att skildra filmkonstens utveckling, men jag har icke desto mindre ansett det befogat att inleda med en summarisk översikt av stumfilmens historia i Sverige. Det är en bakgrundsteckning som helt bygger på för de flesta läsare sedan länge välkända förhållanden, men betoningen har lagts något annorlunda än vanligt: snarare på filmens anseende och de fluktuationer detta uppvisar än på dess egentliga konstnärliga landvinningar (trots att ett samband mellan dessa båda faktorer naturligtvis alltid funnits). Vidare har några längre citat anförts som avser att med kortast möjliga tidsperspektiv ge en skiss av den svenska stumfilmens uppgång och en förklaring till dess nedgång. Överhuvudtaget har jag citerat mycket flitigt i avhandlingen, som därigenom förhoppningsvis har fått något av läsebokens prägel. Det kan understundom vara prövande att läsa omdömen om längesedan glömd och svåråtkomlig dagskritik om framställningen helt saknar kött på benen.

Efter den inledande översikten följer några kapitel som tar upp filmens institutionalisering: hur biograflokalerna tillväxer i prakt och storlek, hur filmen vinner insteg i uppslagsverken och skönlitteraturen. En speciell flora av filmtidskrifter uppstår, och även teatertidskrifter och veckotidningar börjar ge utrymme åt filmen, sporadiskt eller genom stående recensionsspalter. Uppmärksamhet har också ägnats de kulturellt orienterade organ som *inte* visar något intresse för den nya konstarten, ty en sådan avvisande inställning kan naturligtvis vara lika signifikativ.

I specialtidskrifterna diskuterades vissa frågor med stor intensitet och jag har valt ut sådana som berör filmens verkningar (censuren och åldersgränserna) och danande uppgifter (nöjeskultur och folkbildning). Inte minst i teatertidskrifterna kom farhågor till uttryck att filmen helt skulle konkurrera ut scendramatiken, och olika försök till gränsdragningar mellan teater och film gjordes.

Ett kriterium på att vissa evenemang räknas som konstnärliga är att de recenseras. När filmer börjar bedömas som konstprodukter i Sverige är naturligtvis vanskligt att avgöra — ett allmänt hållet och osignerat anbefallande av typen "man har hjärtligt roligt på Röda Kvarn denna vecka" är ju knappast någon regelrätt recension. Många har omvittnat hur betydelsefullt det ansågs vara när Dagens Nyheters ordinarie teaterkritiker Bo Bergman skrev om premiären på *Terje Vigen,* men någon strömkantring kan man inte säga att denna isolerade företeelse gav upphov till. En förhållandevis kvalificerad recensionsverksamhet hade redan förekommit (Vera von Kraemer, Gerda Marcus, Elsa Danielson). Under tjugotalet skedde ett uppsving på filmkritikens område med namn som Bengt Idestam-Almquist, Herbert Grevenius, Thorsten Eklann och Sven Stolpe. De ägnas var sitt kapitel.

Ett försök att göra filmen kulturellt salongsfähig var att låta erkända författare leverera manuskript. Hur det utföll redogör jag för i slutavsnittet där också olika definitionsförsök och analyser av filmen som konstform presenteras. Gränsen för avhandlingen har satts vid ljudfilmens genombrott. Då förändras villkoren för filmskapandet så radikalt att man nästan kan tala om födelsen av en ny konstform. Många intellektuella ogillade vad de nu fick se och höra och vände filmen ryggen i besvikelse och vreda.

Jag hoppas i en annan bok kunna föra fram skildringen av den svenska filmdebatten och filmkritiken ytterligare i tiden. En genomgång av utländskt material har fått utgå, huvudsakligen av utrymmesskäl.

Litteraturen om stumfilmsperioden i Sverige är rikhaltig. Stor nytta har jag haft av Bengt Idestam-Almquists *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller, När filmen kom till Sverige, Charles Magnusson och Svenska Bio* och *Svensk film före Gösta Berling.* Gösta Werners *Den svenska filmens historia* har använts, liksom samme författares *Mauritz Stiller och hans filmer.* Rune Waldekranz' ännu ej tryckta *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896—1906* har flitigt rådfrågats. Flera uppgifter har jag tacksamt hämtat från Johan af Sandebergs opublicerade licentiatavhandling *Hjalmar Bergmans filmarbeten.*

Mitt tack går till många: först och främst min entusiasmerande och idérike handledare professor Teddy Brunius, som generöst ställt sin tid, sitt omdöme och sin stora vetenskapliga erfarenhet till förfogande. Professor Rune

Waldekranz har varit vänlig nog att gå igenom mitt manuskript och dessutom behandla delar av det på sitt forskarseminarium. Fil. lic. Bengt Idestam-Almquist, författaren Herbert Grevenius och fil. dr Sven Stolpe har ställt sina klippböcker till förfogande och välvilligt låtit sig utfrågas. Samma sak gäller redaktör Thorsten Eklann, vilken mitt tack inte längre når. Min mor, fil. kand. Gunhild Åberg, har hjälpt mig med tidskrävande materialinsamling ur dagspressen. Vidare vill jag tacka skådespelaren Edvin Adolphson, författaren Erik Gamby, arkivarie Wolfgang Hirsch, fil. kand. Kerstin Hult, fru Kerstin Jansson, fil. dr Sven Kärde, fil. kand. Folke Lalander, fil. lic. Anders Lidén, fil. mag:a Anna-Lisa och Gösta Liljedahl, teaterkritiker Sven Stål, biografmaskinist Hans Tillander, kulturredaktör Hugo Wortzelius och fil. dr Anders Österling.
Den engelska sammanfattningen har gjorts av min man, fil. kand. Ulf Liljedahl.

Ekonomiskt stöd har jag mottagit från Fredrika-Bremer-Förbundet, Längmanska kulturfonden och Anders Sandrews stiftelse. Avhandlingen är utgiven med bidrag av Holger och Thyra Lauritzens stiftelse, Svenska Filminstitutet och AB Svensk Filmindustri.

Uppsala i maj 1975

Elisabeth Liljedahl

I. FRÅN FOLKFÖRSTRÖELSE TILL FILMKONST

KAP. 1. STUMFILMSEPOKEN I SVERIGE EN INLEDANDE ÖVERSIKT

Kinematografien fick ett hjärtligt mottagande i Sverige, när den nya märkvärdigheten från Paris söndagen den 28 juni 1896 förevisades på industriutställningen i Pilstorp utanför Malmö. Där vevades inför en överväldigad publik *Ett tåg anländer till stationen, Arbetarna lämna fabriken efter slutat arbete* och andra Lumière-filmer. "Kinematographen från Paris (levande fotografier)" annonserades i Sydsvenska Dagbladet Snällposten och evenemanget bevakades av flera tidningar.[1] Därmed inleddes ett vänskapligt om inte alltid friktionsfritt förhållande mellan filmen och pressen som med tiden skulle utveckla sig till ett starkt ömsesidigt beroende.

Dagen efter premiären kunde man läsa de första filmrecensionerna. Skånska Dagbladet, Skånes största tidning på den tiden, var översvallande och kallade de rörliga ljusbilderna "ett af verldens 8:de eller 9:de underverk". Andra skånetidningars utsända visade samma entusiasm. Kinetofoniskt ljud till bilderna efterlystes av ett par kommentatorer: då skulle betydande teaterföreställningar bevaras åt eftervärlden.[2]

Lika positivt mottogs filmen i Stockholm av publik och press, när den franske fotografen Charles Marcel visade "utomordentligt vackra Rörliga Kolorerade Fotografier i naturlig storlek" i Kristallsalongen i Victoria-Teatern den 21 juli 1896. Pressen var inbjuden till förhandsvisning, och dagen efter premiären innehöll de flesta större tidningar referat och funderingar kring händelser — egentlig kritik var det vid den här tiden inte fråga om.

Svenska Dagbladets anmälare imponerades av kinematografens estetiska möjligheter och planerade dess framtida användning: "Kinematografen kan icke blott ge rörelse- och formeffekter utan äfven färgeffekter. Det skall icke dröja många år, innan på de stora scenerna de stumma statisterna liksom de målade fonddekorationerna skola ha blifvit alldeles öfverflödiga."[3]

Oscar II, kronprins Gustaf och prins Eugen gav med sin närvaro glans åt filmförevisningarna vid Stockholmsutställningen 1897. På repertoaren stod flera av Lumières slagnummer, och bilderna beledsagades dels av levande musik, dels av en fonograf.[4]

Rune Waldekranz har i *Levande bilder, De första biograferna* kartlagt de

tidigaste filmförevisningarna — ett drygt tjugotal redan 1897, vilka var rätt jämnt fördelade över större orter i hela landet. Undersökningen visar att filmen inte, som i allmänhet antagits, började sitt segertåg på marknadsplatser och varietélokaler, dit den senare förvisades, utan härbärgerades i skolor, frikyrkor, teatrar, arbetareföreningar, hotell och framför allt godtemplarsalar. De första filmvisarna kände sig som teknikens och vetenskapens tjänare, och något socialt mindervärdigt lådde inte vid branschen: bland ledarna för filmturnéer fanns både en baptistpredikant och en sjömanspastor.

Efter de första pionjäråren råkade kinematografien in i sin första kris över hela världen: publiken svek men inte av brist på intresse för mediet utan av mättnad på den slentrianmässiga repertoaren av enkla små fraser och "situationsbilder" uppblandade med journalfilm. Då uppfanns det längre "filmsdramat" med mer invecklad intrig. Publiken strömmade åter till. Men därmed var det också slut på pressens och allmänna opinionens oinskränkta välvilja. Med spelfilmerna kom nämligen omoralen in i filmen; våld och sexualitet blev kryddor som publiken gouterade.[5] Filmförevisningarna flyttades till enklare förlustelseställen, och dess sociala anseende sjönk snabbt. Men den publik som kom var förtjust, vilket medförde att filmvisarna efter hand kunde hyra egna lokaler.

Ett filmevenemang som bidrog till rehabiliteringen av filmens anseende var Clément Maurices talfilm, *Phono-Ciné Théâtre,* som hade till syfte att föreviga berömda Parisskådespelare i stora teaterroller. Den var en föregångare till film d'art och gav skådespelarna popularitet och mediet prestige.[6] *Den odödliga teatern,* som var den svenska benämningen, hade premiär i Stockholm den 1 september 1901 och besöktes av en distingerad publik. Recensenterna var förtusta.

Idén att filma scenartister och "odödliggöra konsten" spred sig till Sverige där en serie sångfilmer producerades 1902—1903 av Numa Peterson med kända artister som Arvid Ödmann och Anna Norrie och Emma Meissner i scener ur operor och operetter.[7]

Genom spelfilmernas popularitet blev filmproduktionen snart en verklig storindustri. I konkurrens med bland andra den franska producenten Charles Pathé och, framför allt, Ole Olsens Nordisk Films Kompagni från 1906, bildades Aktiebolaget Svenska Biografteatern i Kristianstad 1907 med egen biografkedja och filmframställning. Sedan Charles Magnusson, före detta fotograf och biografägare i Göteborg, fick hand om företaget 1909 satte en mer kvalitetsinriktad produktion i gång, och han arbetade målmedvetet på att höja filmens anseende med olika medel. Liksom D. W. Griffith började göra film under antaget namn för att spara sitt eget för mer ärofulla uppgifter ansåg sig Magnusson tvungen att söka dölja sin hantering: "Att syssla med film var något som ansågs mycket tvivelaktigt", berättade han se-

nare "och jag minns med vilken misstänksamhet man betraktade mig, då jag lämnade en fin anställning i Göteborg för att slå mig på 'kinematografi'. För min fästmös vänner fick jag hålla tyst med att jag sysslade med slikt, och när man kom som filmresande till landsorten undvek man gärna att i hotellets gästbok under yrkeskolumnen skriva något, som kunde hänsyfta på att man hade med film att göra."[8]

Vid Svenska Biografteaterns start var "konstfilm" redan ett begrepp i filmreklamen, eller *film d'art* som den franska termen löd efter ett filmbolag som inspelade mer eller mindre höglitterära pjäser med kända teaterartister i rollerna, ett slags fotograferad och stum teater.

Charles Magnusson lät anbringa skyddsmärket Svensk Kinematografisk Konst på sina filmer och använde sig med förkärlek av välkända litterära motiv och framför allt teatersuccéer. 1909 inspelades *Värmlänningarna* efter Dahlgrens sångspel, *Bröllopet på Ulfåsa* efter Frans Hedbergs pjäs och Runebergs *Fänrik Ståls sägner* regisserade av skådespelaren från Södra teatern i Stockholm Carl Engdahl. Magnusson förstod betydelsen av att locka medarbetare från ansedda teaterscener. Till inspelningen 1910 av den historiska utstyrselfilmen *Regina von Emmeritz* efter motiv från Topelius' *Fältskärns Berättelser* — en typisk *film d'art* — lyckades han värva Gustaf Linden som då var framgångsrik förste regissör vid Kungliga Dramatiska teatern. Filmen kunde också ståta med namnkunniga medverkande från Operan och ännu inte berömda skådesplare från Dramaten. Gustaf Linden regisserade samma säsong *Järnbäraren* efter August Blanche.

Charles Magnusson var inte den ende filmproducenten nu: 1911, året före Strindbergs död, inspelades *Fröken Julie* och *Fadren* av "Häst-Nisse", alias N. P. Nilsson, biografägarpamp och före detta hästhandlare i Stockholm. Strindbergsspecialisten August Falk medverkade som "konstnärlig ledare" och Anna Hofman-Uddgren regisserade. Elin Wägner hade också knutits till företaget som litterär medarbetare. Hon var redan känd genom *Norrtullsligan* och *Pennskaftet*. Hos "Häst-Nisse" gjorde hon filmmanuskriptet *Exkung Manuel i Stockholm eller Hon som fick platsen* (dubbeltitel ansågs höja filmernas attraktion) om platssökande journalister vid en Stockholmstidning vilka gestaltades av författarinnan själv, Ellen Rydelius, Elin Brandell med flera.[9]

För att möta den hotande konkurrensen — N. P. Nilsson dog visserligen 1912 och hans företag ramlade så småningom sönder, men det fanns andra — flyttade Magnusson sin verksamhet till Lidingö, på hösten 1911. Våren därpå gjorde han en framsynt investering när han anställde de då välkända teatermännen Victor Sjöström och Mauritz Stiller.

Med Svenska Biografteaterns etablering i Lidingö inleddes en filmfabrikation i större skala. Nu började filmen också institutionaliseras: 1911 inrättades Statens Biografbyrå, världens första statliga filmcensur. Charles Magnus-

son var själv initiativtagare till en central censur. Ropen på samhällelig kontroll över filmföreställningarna hade blivit allt högljuddare, särskilt från pedagoger, och det gällde att tvinga filmproducenter och importörer att hålla sig inom anständighetens gränser för att rädda filmens (inte minst genom sensationsfilmerna från Pathé) vid det här laget mycket skamfilade anseende. Den livliga censurdebatten upphörde inte i och med biografbyråns inrättande men kom i fortsättningen att inrikta sig särskilt på barngränsfrågan.

Av 1800-talets melodramteater och kolportagelitteratur fanns ännu tydliga spår i Sjöströms och Stillers tidigare filmer för att inte tala om Georg af Klerckers.[10] Han gjorde trettiofyra filmer mellan 1912 och 1918 och var näst Sjöström och Stiller den flitigaste under tiotalet. Sensations- och kriminalfilm av dussinkvalitet fick den gemensamma beteckningen "Nick Carter" efter 25-öresböckerna vid sekelskiftet som även de bannlystes av folkbildare.

Sjöströms film *Ingeborg Holm* 1913 med Hilda Borgström i huvudrollen innebar ett stort steg framåt. Den väckte uppseende för sin fräna samhällskritik och var en socialrealistisk skildring byggd på Nils Krooks skådespel. *Ingeborg Holm* var den första svenska film som accepterades i bildade kretsar och den fick också internationell framgång.[11]

Med Victor Sjöströms filmatisering av Ibsens dikt *Terje Vigen* 1917 brukar man datera begynnelsen av svenska filmens "guldålder", den korta blomstring under fem år då svensk film gick i täten för den konstnärliga utvecklingen och fick en genuint nationell stil, präglad av Sjöströms och Stillers filmatiseringar främst av Selma Lagerlöf och av Julius Jaenzons skickliga fotografering som utmärkte sig för sin känsliga naturbeskrivning.

Skaran av anhängare benägna att kalla filmen konst växte sig allt större. Diskussionen om film vore att betrakta som konst hade blossat upp 1911, innan den svenska filmproduktionen ännu hunnit hävda sig, närmast i anledning av ett uttalande av den ledande filmskådespelerskan Asta Nielsen, i vilket hon hävdade sitt yrkes konstnärliga rang. När så Dagens Nyheters ordinarie teaterkritiker, Bo Bergman, tog sig för att recensera *Terje Vigen* den 30 januari 1917 och därtill i positiva ordalag kom många tvivlande till insikt om att film inte bara var skräp.

Krigsåren innebar ett starkt ökat intresse, vilket avspeglar sig i den växande importen, till övervägande del från USA som stod utanför kriget och som snabbt blev ledande filmnation. Det märks också i det ivriga biografbyggandet: Röda Kvarn som invigdes 1915 banade väg för en rad lyxbiografer. Dagstidningarna började från omkring 1915 införa regelbunden filmkritik av mer eller mindre fast anställda filmrecensenter. Pressens bevakning — reportage, förhandspresentationer, kritik — växte i takt med de allt mer braskande biografannonserna.[12] Enligt uppgift beräknades biografbesöken

per säsong till tolv miljoner 1911, och 1916 hade de stigit till det tredubbla.[13] Innan den svenska produktionen av längre spelfilmer kommit igång fanns inget organiserat filmrecenserande. 1909 gjordes ett första försök till regelbunden filmkritik i dagspressen. Det var Social-Demokratens teateranmälare Vera von Kraemer som på eget initiativ började recensera film.[14] Någon entusiasm från tidningens sida fanns inte: Hon fick själv betala sina biobiljetter och upphörde snart med experimentet.

Krigsårens filmhausse innebar att pressens filmbevakning togs mer på allvar; särskilt filmintresserade skribenter avdelades att sköta den sysslan och inte som tidigare första bästa journalist som hade en ledig kväll. Men först i början av 20-talet fick vi mer kvalificerade filmspecialister bland kritikerna, då Sven Stolpe, Bengt Idestam-Almquist, Herbert Grevenius, Thorsten Eklann och andra gav intellektuell stimulans åt debatten. Vid denna tid blev filmen allmänt accepterad i dagspressen, där den fick regelbunden uppmärksamhet och allt större utrymme.

Terje Vigen markerar en vändpunkt i Svenska Biografteaterns utveckling. Den visade att publiken föredrog kvalitetsfilm framför schablonartade dussinvaror. God film lönade sig. Charles Magnussons politik blev nu att göra färre och bättre filmer; årsproduktionen skars ner och krafterna sattes in på ett fåtal filmer med litterärt högtstående stoff, antingen efter redan utskrivna verk eller originalmanuskript och med skickliga skådespelare.

Sjöström filmatiserade i rask följd Selma Lagerlöfs *Tösen från Stormyrtorpet* som hade premiär 1917 med bland andra Greta Almroth, Lars Hanson och Karin Molander — den såldes till USA i över 40 kopior,[15] Johann Sigurjónssons pjäs *Berg-Ejvind och hans hustru* 1918, *Ingmarssönerna* I och II 1919, där Harriet Bosse filmdebuterade, och dess fortsättning *Karin Ingmarsdotter* året därpå med bland andra Tora Teje efter Selma Lagerlöfs *Jerusalem. Körkarlen* från 1921 betecknar genombrottet för svensk film på den internationella marknaden. Den mottogs med lovord över hela världen även om den stora publiken inte förstod att uppskatta den. Amerikanarna i gemen tyckte att det var som att gå på sin egen begravning, och även fransmännen ansåg att den var rätt trist.[16] Selma Lagerlöf inspirerade Sjöström även i Nya Världen: *Kejsaren av Portugallien* inspelade han i Hollywood 1925.

År 1919 inledde Sjöström sitt samarbete med Hjalmar Bergman genom filmatiseringen av *Hans nåds testamente*. Så följde inspelningarna av *Mästerman* 1920, *Vem dömer?* 1922 och *Eld ombord* 1923 efter manuskript av Hjalmar Bergman direkt för filmen. Hjalmar Bergman var den ende skönlitteräre författare som under stumfilmstiden med någon framgång ägnade sig åt att skriva film. Slutpunkten för samarbetet och för Sjöströms filmskapande i Sverige överhuvudtaget var *Markurells i Wadköping*, som

Victor Sjöström spelade in 1930 efter sin och även Hjalmar Bergmans hemkomst från Hollywood.

Mauritz Stiller gjorde först lycka med *Thomas Graals bästa film* 1917, följd av *Thomas Graals bästa barn* 1918, båda skrivna av Gustaf Molander.[17] Molander gjorde också filmbearbetningen tillsammans med Stiller av dennes genombrottsverk *Sången om den eldröda blomman* 1919 med Lars Hanson och Greta Almroth efter Johannes Linnankoskis roman. *Fiskebyn* 1920 med Lars Hanson och Karin Molander byggde på ett originalmanuskript av Bertil Malmberg. Det var den första långfilm som skrivits direkt för filmen av en erkänd författare. Filmen *Fiskebyn* omarbetades ungefär samtidigt av Malmberg till en roman med samma namn. *Erotikon,* Stillers mästerverk som influerat Lubitsch och den spirituella salongskomedien, hade premiär i november 1920, två månader före Sjöströms *Körkarlen.* Stöttepelare från teatern svarade för spelet, bland andra Lars Hanson, Tora Teje, Karin Molander, Anders de Wahl och Stina Berg. Också Stiller fann material hos Selma Lagerlöf. Han filmatiserade först *Herr Arnes penningar* 1919; berättelsen *En herrgårdssägen* omskapade han fritt till *Gunnar Hedes saga* 1923 med Pauline Brunius i en ledande roll och med originalmusik av Kurt Atterberg. *Gösta Berlings saga* 1924 med Lars Hanson i titelrollen och Greta Garbo som skön grevinna blev hans sista film i Sverige.

En viktig filmskapare under storhetstiden var också Victor Bergdahl, tecknaren av *Kapten Grogg*-filmerna 1916—1922, som hade internationell framgång och var en föregångare till Walt Disney. Varken hans filmer eller Viking Eggelings abstrakta filmexperiment i Tyskland från 1923 hade dock någon märkbar inverkan på den svenska filmdebatten.[18] En filmare som rönte stor framgång och influerade filmdebatten var däremot Bengt Berg med sina naturfilmer, till exempel *Som flyttfågel i Afrika* 1922 och *Sagan om de sista örnarna* 1923.

Svenska Biografteatern sammanslogs 1919 med filmbolaget Skandia till Svensk Filmindustri under Charles Magnussons ledning. Det var en motsvarighet till de utländska trustbildningarna, som noterades med oro på många håll. Skandia hade i sin tur tillkommit genom sammanslagning av Nils Bouvengs Hasselbladfilm i Göteborg från 1915, Biografaktiebolaget Victoria, grundat av före detta journalisten Lars Bergström 1909 i Stockholm, och Pathé Frères svenska filial. Det enda till en början konkurrenskraftiga filmbolaget, Skandinavisk Filmcentral, som startades 1915 av Lars Björck från Svenska Biografteatern, inkorporerades i Svensk Filmindustri 1922 sedan bolaget gått i konkurs.

Deflationen efter kriget, nöjesskatten, de allt drygare produktionskostnaderna och en allt kärvare marknad — den amerikanska filmens dominans var överväldigande — drev Svensk Filmindustri till ekonomisk åtstramning och regissörernas frihet kringskars betydligt. Produktionen inriktades något år in

på tjugotalet allt mer på att falla den stora internationella publiken i smaken och därmed var den svenska storhetstiden slut: Sjöström och Stiller gav sig av till Hollywood.

Den svenska filmens svårigheter från början av tjugotalet förklarar den polske filmhistorikern Jerzy Toeplitz med framför allt konkurrensen från USA. I Stockholm, som 1920 hade en befolkning på omkring 400 000 personer, gick det året 196 000 besökare på *Karin Ingmarsdotter,* alltså ungefär varannan invånare, medan *Körkarlen* 1921 besågs av "endast" 92 000 stockholmare. Orsaken till nedgången är enligt Toeplitz delvis att söka i den amerikanska filmens, framför allt Chaplins och Fairbanks' publikgenombrott i Sverige.[19]

Mauritz Stiller gav i en intervju i Filmnyheter nr 6 1920 sin uppfattning av den svenska filmens situation anno 1920, efter att ha avslutat *Erotikon:*

> Jag vet bättre än någon, att svensk film numera måste vädja till världspubliken för att ekonomiskt kunna hålla sig vid makt. Alltför små nationella hänsyn i fråga om motiv och miljöer måste man numera vara beredd att offra, om man därigenom kan underlätta ett filmstyckes smidiga framkomlighet genom många främmande kulturer — vi få numera lov att tänka även på vår publik i Kina och Japan, ej blott i Skandinavien.

Den svenska filmens utveckling oroade flera kritiker: Skribenten Percy Bills kritik strax efter premiären på *Gösta Berlings saga* i Svenska Pressen i Helsingfors är belysande:

> Det i Sverige allmänt erkända uppseendeväckande fiaskot (!) med Berlingfilmen är ett eklatant vittnesbörd om att den svenska filmen befinner sig på det sluttande planet. Man vilar sig på sina lagrar och serverar teknik utan innehåll. Men publiken låter nog inte slå sig blå dunst i ögonen — i längden. En lysande fotografering och glansfulla skådespelarprestationer är inte tillfyllest, man saknar en verkligt konstnärlig regissörspersonlighet där bakom, som länkar ihop de spridda tavlorna och ger dem resning. En dylik originell och djärv regissör, som vore i nivå med tidens utveckling, saknar den svenska filmen för närvarande.[20]

Carl Björnberg, Jens Flik, Nya Dagligt Allehandas filmkritiker, talade 1925 om "det halsstarriga 'på stället marsch', nära befryndat med tillbakagång, som vår inhemska produktion på senare tider hemfallit åt", och fortsätter:

> Svensk film gav för några år sedan de vackraste löften, ja, den blev för vida kretsar mycket snart till och med den mest begärliga. Man kunde den tiden — innan ännu Victor Sjöström lämnat oss för att "hölja sig med ära" på andra sidan Atlanten — med allt fog tala om svenska storfilmer. Numera kan man detta knappast oftare än en gång om året, i samband med den obligatoriska Stillerpremiären.[21]

Bengt Idestam-Almquist hade sin förklaring till nedgången:

> Att svensk film för närvarande vandrar i mörkret är ju allmänt erkänt. Visserligen göras de flesta svenska filmer nu av nybörjare, medan i Amerika, Tyskland, Frankrike, Danmark gamla tränade filmmän stå vid megafonen. Men — även i Amerika förekomma debutanter. Och — de göra mästerverk. I motsats till svenskarna. Hur kommer det sig? Orsaken är lätt att lista ut — de amerikanska debutanterna ha sorgfälligt utbildat sig. För att nu ta det senaste exemplet — regissörsfenomenet von Sternberg — arbetade han i tio år i branschen innan han vågade sig fram som regissör. Hur är det med våra nya filmregissörer? Ha de allvarsamt studerat och praktiserat som underregissörer och inspicienter? Ha de i åratal klippt importerad film på laboratorier och författat texter? Ha de suttit och sett film dag efter dag, vecka efter vecka, år efter år? Knappast. [— — —] Skola dessa regissörer med sina nuvarande arbetsmetoder någonsin bli annat än "amatörer"? Med en à två filmer per sommar, och däremellan forcerat teaterarbete dröjer det tjugo år innan mästerskapet kommer. Eller rättare — det kommer aldrig. Ty filmen utvecklas blixtsnabbt — amatörerna hinna aldrig ifatt utvecklingen.[22]

Ungefär samtidigt kommenterar Mr. Gynt, det vill säga Sölve Cederstrand i Filmjournalen (nr 4 1925) den svenska filmens dekadens och belyser de svårigheter de svenska filmproducenterna hade att bekämpa:

> Amerika, den filmleverantör, som nu mer än någonsin överväger, har under 1924 producerat så många verkliga storfilmer och för övrigt en produktion av så genomsnittligt hög konstnärlig nivå att både vi och den övriga filmvärlden blivit ohjälpligt distanserade. Och dessutom ha vi faktiskt konsumerat gräddan av vårt lands litterära produktion för filmändamål — Selma Lagerlöf, den författare, som bäst lämpar sig för filmning, är slutfilmad! Det är inom parentes sagt rätt egendomligt, att således vår filmkonsts tillbakagång skall på sätt och vis vara en direkt följd av bristen på litterära stormän i vårt land just nu!
>
> Men låt oss nu ett slag se på den praktiska sidan av saken! Amerikas nyvaknade vitalitet — även, vi böra icke förneka det, rent konstnärligt! — och i någon mån även den övriga filmvärldens uppvaknande, har gjort, *att vi icke längre ha tillnärmelsevis samma möjlighet som förr att placera våra filmer på utlandet* liksom även den både kvalitativt och kvantitativt ökade konkurrensen från utlandet, enkannerligen Amerika, *gör att vår egen marknad icke längre kan domineras av oss själva så som förut!* ... Det går icke längre att göra filmer sådana som "Erotikon", "Vem dömer", "De landsflyktiga" och så vidare helt enkelt *därför att de skulle bli för dyra.*

Sjöströms och Stillers landsflykt betydde inte svenska filmens undergång men några storverk gjordes knappast mer under stumfilmsepoken trots andra dugliga filmskapare. John Brunius hade haft stor framgång redan med sin första film, *Mästerkatten i stövlar* från 1918, vari Gösta Ekman, John Brunius själv med flera agerade och ännu större framgång med *Synnöve Solbakken* året därpå med Lars Hanson och Karin Molander. De historiska filmerna *Karl XII, Gustaf Wasa* och *Fänrik Ståls sägner* hör

också till hans huvudverk och särskilt *Karl XII* blev en utomordentlig framgång, men några nationella storverk blev filmerna inte. *Karl XII,* efter manus av Hjalmar Bergman och med Gösta Ekman i titelrollen, visades i Rikssalen för en tusenhövdad publik av officerare och manskap från Stockholms regementen som hade inbjudits av kungaparet.[23]

Ivan Hedqvist gjorde regidebut med Selma Lagerlöfs *Dunungen* 1919 och året därpå kom Rune Carlstens *Bomben,* ett lättsamt lustspel med Gösta Ekman och Karin Molander.

Gustaf Molander, flitig manusförfattare åt Sjöström och Stiller, regisserade från och med 1920. Bland annat fullbordade han Jerusalem-cykeln med *Ingmarsarvet* och *Till Österland.* Per Lindberg gjorde *Anna-Clara och hennes bröder* och *Norrtullsligan* 1923 för att sedan återkomma som filmskapare i slutet av trettiotalet.

Utom Gustaf Molander var Ragnar Hyltén-Cavallius Sjöströms och Stillers mest anlitade manuskriptbearbetare. Själv regisserade han från 1926 en rad filmer med sikte på den internationella marknaden.

I Svensk Filmindustris internationella produktionspolitik ingick samarbete med utländska filmbolag, främst UFA i Berlin, samt engagerande av utländska skådespelare. Den tyske scenarioförfattaren Paul Merzbach fick också stort inflytande på produktionen. Till tidigare lyckosamma importer hörde Carl Dreyer som inspelade *Prästänkan* för SF 1920 och Benjamin Christensen som regisserade *Häxan* 1922 efter eget manuskript.

Bland flitiga och populära filmmakare under tjugotalet kan också nämnas Sigurd Wallén som inledde sin filmkarriär med *Anderssonskans Kalle* 1922, Elis Ellis, som gjorde *Sten Stensson Steen från Eslöv* 1924 och Gustaf Edgren som gjorde *Styrman Karlssons flammor* 1925 för att ta några exempel.

Stumfilmen gick under tjugotalet mot sin tekniska fulländning. Den franska, tyska och ryska experimentfilmen gjorde nya landvinningar, vilket påverkade den svenska filmkritiken till en större internationell orientering. De modernistiska strömningarna gav dock inga avgörande spår i den inhemska produktionen. Tjugotalets ängsliga eklekticism och anpassning till publiksmaken var symptom på den världsomfattande filmkrisen.

Ljudfilmen blev en räddare i nöden, och så snart den slagit igenom i Amerika lade Europa om produktionen till det nya mediet. De amerikanska producenterna ville naturligtvis ogärna ge den internationella marknaden förlorad: I Hollywood utnyttjades den importerade arbetskraften till filmer på utländskt språk, som inspelades parallellt med de amerikanska versionerna. Så planerades till exempel en svensk version av Universals *Jazzkungen* med svenska skådespelare i förskingringen, men det tycks ha stannat vid planerna.[24]

Det amerikanska filmbolaget Paramount sökte behålla den europeiska marknaden genom att organisera en filmproduktion på europeisk mark,

närmare bestämt i Paris, för inspelning av talfilm i olika språkversioner med så kallade dialogregissörer från de olika språkområdena. Så tillkom den första längre talfilmen på svenska, *När rosorna slå ut,* 1930, med Edvin Adolphson som svensk dialogregissör. Den första svenska ljudfilmen av spelfilmslängd hade då redan haft premiär, *Säg det i toner,* regisserad av Edvin Adolphson 1929 — en sångfilm utan dialog.

År 1930 var den svenska ljud- och talfilmsproduktionen i full gång. Vid slutet av vårsäsongen 1930 var ett sjuttiotal biografer ljudförsedda.[25] Med talfilmens genombrott bröts kontakten med den internationella marknaden och den svenska filmen blev åter nationell, men någon ny storhetstid fick den förvisso inte uppleva utan gick in i en förfallsperiod av provinsiell isolering, som egentligen inte bröts förrän med andra världskriget.

När stumfilmstiden var till ända 1930 var Sven Stolpe först på plan med en kort och koncis överblick i Aftonbladet av den svenska stumfilmens historia, vars omdömen är värda att upprepas i sin helhet. Artikeln tillkom med anledning av svenska filmens tjugoårsjubileum.

> Redan 1909 gjordes spridda experiment med amatörer. Men i en snabb översikt kan man gott räkna de första egentliga svenska filminspelningarna från år 1910, då "Järnbäraren" och den historiska filmen "Regina von Emmeritz" iscensattes. Bland de ledande namnen från denna tid av den svenska filmens utveckling kan man anteckna regissören Muck Linden, Ivan Hedqvist och operans väldige buffasångare Stiebel.
>
> Det kan ha sitt intresse att erinra om, att den man, som senare med sina inspelningar av särskilt Selma Lagerlöfs verk skulle skaffa sig världsrykte, nämligen Mauritz Stiller, under denna tid producerade en rad rena sensationsfilmer, som dock många gånger blevo världssuccéer. En film som "Den svarta masken" spriddes sålunda i hundratals kopior över hela Europa, vilket då betecknade en ytterst sällsynt framgång.
>
> Emellertid stod det för de ledande snart nog klart, att tiden var mogen för annat än pikanta cirkusfilmer och liknande mera billiga produkter. Och redan i Victor Sjöströms "Ingeborg Holm", som tillkom så tidigt som 1915,[26] fanns ett socialt patos och en allvarlig syftning, som visade, att svensk film stod inför helt nya möjligheter och uppgifter.
>
> Nivån höjdes emellertid icke genast; alltjämt producerade man huvudsakligen enklare förströelsefilmer. Men 1916 kan sättas som den svenska filmens konstnärliga genombrottsår. Då skapades nämligen efter Ibsens berömda dikt filmen "Terje Vigen", där Sjöström själv spelade huvudrollen. Och året därpå tillkom en ytterst märklig inspelning av den isländske dramatikern Sigur-Johnsons verk "Berg-Ejvind och hans hustru", en film som Sjöström själv sätter bland de främsta inom sin egen produktion. Här fanns redan alla den svenska filmens bästa sidor — den konstnärliga genomarbetade fotograferingen, kompositionens enkla linjer och människoskildringens varma och osentimentala realism. Och att det här icke var fråga om ett tillfälligt lyckokast, utan att verkligen svensk film nu

stod inför en ny utveckling, bevisade Sjöströms följande inspelningar av Selma Lagerlöfs roman "Jerusalem". Efter dessa filmer — "Ingmarssönerna (1918) och "Karin Ingmarsdotter" (samma år) — kan den idealiserade bondeskildringen sägas ha blivit den svenska filmens speciella genre.

Selma Lagerlöfs böcker förblevo den rikaste källan för svensk film, och det står allt mera klart i vilken tacksamhetsskuld svensk film står till den geniala författarinnan. Sjöström kom sålunda efter 1919 års ytterst förnäma inspelning av Grillparzers "Klostret i Sendomir" tillbaka till Selma Lagerlöfs produktion och vann åter en lysande seger med sin film "Körkarlen", som för första gången fäste också den mest kräsna publikens uppmärksamhet på den svenska filmens snabba konstnärliga frammarsch.

Här fanns ett socialt patos av gripande styrka, tragiken var djupt och mänskligt gestaltad, och filmen i dess helhet var trots sitt tekniska raffinemang så fjärran från alla billiga effekter, att den ännu kan sägas vara ett mönster och en förebild. Särskilt är att anteckna, att i denna inspelning Sjöström verkligen visade sig ha förstått, vad som är filmens väsen — den rörliga bildens egen rytm.

Sjöströms följande filmer blevo icke fullt i nivå med hans stora mästerverk. Den svenska filmens andra stora namn är Mauritz Stiller, även han en ytterst stark och originell begåvning. Tillsammans ha dessa två män hedern av den svenska filmens klassiska period. Sjöström är säkert den grundligare och mer gedigne konstnären, han intresserar sig framför allt för det mänskliga och psykologiska och har avslöjat sig som en lyriker av rang, samtidigt som han visat ett starkt problemintresse. Stiller däremot var i första hand den raffinerade artisten. Tekniskt oerhört skicklig hade han mera sinne för formens elegans än för syftningens allvar. Som bildskapare står han inom svensk film i särklass.

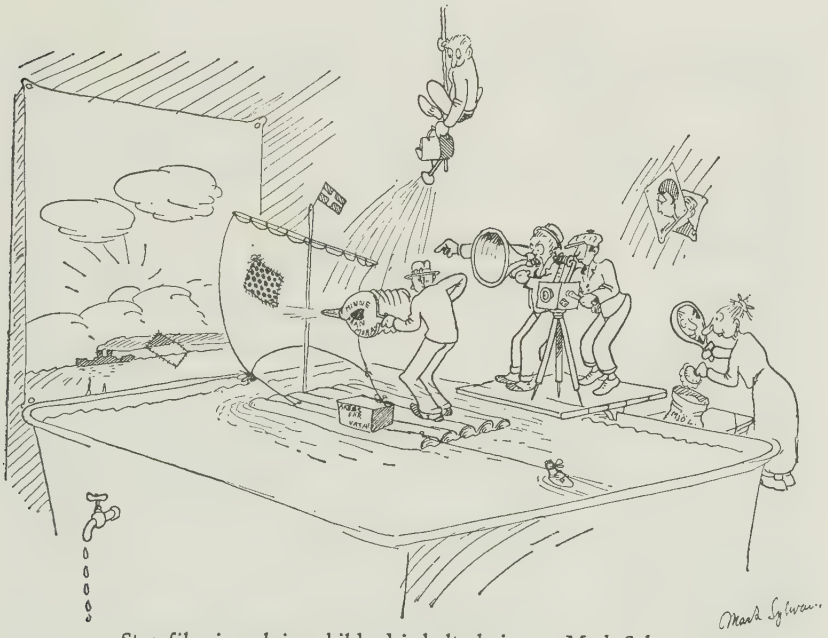
Stiller har som nämnts åtskilliga ungdomssynder på sitt samvete. Sin egen form fann han väl först i sin eleganta inspelning av Linnankoskis "Sången om den eldröda blomman", där huvudrollen spelades av den man, som senare skulle bli ett av den svenska filmens största skådespelarnamn, Lars Hanson. Efter denna betydande framgång — filmen är i Sverige bland de mest uppskattade av alla inhemska inspelningar — gick Stiller tillbaka till samma källa som Sjöström och skapade med "Herr Arnes pengar" (1919) en film som gav eko över hela Europa och snabbt gjorde huvudrollens innehavare, Mary Johnson, till en världsbekant stjärna. I Stillers följande inspelning av En herrgårdssägen, "Gunnar Hedes saga" (1922) befästes hennes popularitet.

Och slutligen vågade Stiller det oerhörda och inspelade 1924 sin största film, "Gösta Berling", som otvivelaktigt innehåller några av de mest lysande bilder filmen hittills frambragt. Trots en viss svaghet i kompositionen är denna film en rangskapelse, bl. a. på grund av de utomordentliga skådespelarprestationerna av främst Lars Hanson och Gerda Lundeqvist. Man erinrar sig också, att det var här som den senare världsberömda Greta Garbo för första gången uppträdde i en större roll. Den naturliga följden av denna succé var en inbjudan till Amerika, och sålunda försvann även Stiller ur svensk film.

Men andra funnos kvar. John Brunius har hedern av verk som "Johan Ulfstjerna" och "Karl XII", Ivan Hedqvist av "Dunungen"; Gustaf Edgren är ett annat känt namn. Men i första hand är givetvis att anteckna Gustaf Molanders insats. Denne grundlige och metodiske regissör har fortsatt inspelningen av Selma Lagerlöfs Jerusalem med "Ingmarsarvet" och "Till Österland", och under de senare åren har han tillsammans med Paul Merzbach stått för en rad stora

svenska inspelningar av delvis betydligt mer kontinental anläggning än de föregående — vi erinra oss sådana typiska filmer som "Hon den enda" och "Hans engelska fru". I år är hr Molanders insats "Charlotte Löwenskiöld" och "Fridas visor".[27]

I sina filmartiklar tog Sven Stolpe inte så ofta upp svensk film. Han var mer intresserad av de internationella modernistiska strömningarna. Att han kände den svenska filmen bättre än de flesta framgår av denna koncentrerade filmhistorik, vars riktighet i sakuppgifter bekräftats av senare filmforskning och vars värdeomdömen står sig än i dag.



Stumfilmsinspelning skildrad i skolteckning av Mark Sylwan.

KAP. 2. BIOGRAFKULTUR

Att med bestämdhet peka ut förutsättningarna för filmens accepterande och etablering i kulturlivet låter sig inte göra, men man kan i alla fall dra fram några faktorer, som haft betydelse. Tillvänjningen gick inte i en handvändning — hela stumfilmsepoken hann passera innan filmen allmänt accepterats. Först på trettiotalet kan man säga att de mest motsträviga, de intellektuella, på allvar började intressera sig för film, inte minst genom filmstudiorörelsens insatser.

I begynnelsen fanns inget motstånd hos de bildade gentemot filmen men heller inget allvarligt intresse. Det var först i och med de så kallade "filmsdramerna", de längre spelfilmerna, som oppositionen kom. Det dröjde sedan länge innan "överklassen" vågade sätta sina fötter i en biografsalong.

En förutsättning var förstås att salongen såg snygg och proper ut. Biografägarna förstod också att de måste ge sina lokaler sober elegans för att locka besökare som motsvarade publiken på de finare teatrarna. (Någon social gräns mellan teater och biograf fanns inte. Om man undantar Dramaten och en och annan avantgarde-teater hade teatrarna på den här tiden en mycket bred publik — den folkliga teatern hade ännu inte trängts ut av biograferna!)

När tillgången på film var tillräckligt stor, började biografbyggandet på allvar. En viktig förändring som gynnade de fasta biograferna var filmuthyrningsfirmorna, som började sin verksamhet 1905 i Sverige och underlättade anskaffning av ny film, och hade till följd att filmförevisarna slapp fara runt och jaga ny publik för sina gamla filmer. Omkring 1909 hade elektrisk projicering i allmänhet ersatt den handdrivna apparaturen.

Redan från Kristianstadstiden var filmindustrin förbunden med biografrörelsen, och till Charles Magnussons förtjänster hör hans utveckling av biografarkitekturen och målmedvetna strävan till hög biografstandard.

De första större biograferna tillhörde inte Svenska Bio. Brunkebergsteatern i Stockholm var stor för den tiden med sina omkring fem hundra platser. I en artikel i Bonniers Månadshäftens första nummer 1917 lovordas Brunkebergsteatern som barnvänlig och kulturellt ambitiös:

> En regel som blott har ytterst få, om nu något, undantag är att *Victoriabolagets biograf, Brunkebergsteatern* alltid är lämplig för barn. Den är ungdomens biograf par préférence och där trivas också både barn och äldre briljant. Dit kan ni alltid skicka edra barn till och med om de gå ensamma. Lokalen är trevlig och hygienisk och vaktpersonalen så tränad i att umgås med barnpubliken, att en liten biobesökare, som av en eller annan anledning skulle behöva omhändertagas, där alltid kan vara säker om att få stöd av en hjälpande hand. En annan fördel med Brunkebergsteatern är att olämpliga element aldrig släppas in i salongen. Ungdomen har alltid där garantier för att ej fara illa i yttre måtto och programmen verka alltid uppfostrande. [— — —] Brunkebergsteaterns program äro roliga och framför allt ge de en god inblick i svensk natur, svenskt närings- och folkliv på samma gång som de äro briljanta ciceroner genom hela världen.

Brunkebergsteatern blev från 1910, då Lars Bergström övertog den, en riktig kulturbiograf, som åtnjöt högt anseende för sin goda repertoar med "aktuella bilder" (journalfilm) som specialitet. Den hade också särskilda eftermiddagsföreställningar för skolungdom, och det var till Brunkebergsteatern de misstrogna borgarna först vågade gå. "Inom de s. k. högre samhällsklasserna fanns ett fastrotat misstroende", skrev Aftonbladet den 9 mars 1913, men "tack vare Brunkebergsteatern blevo även dessa klasser intresserade för och förtrogna med den levande bildens konst."

Cosmorama i Göteborg ansågs vara Sveriges elegantaste biograf när den uppfördes 1908 med Knut Husberg som arkitekt. Den hade bara trehundrasextiofyra platser men byggdes om för fler 1914. Till de förnämsta biograferna i Stockholm hörde N. P. Nilssons Orientaliska Biografteatern, som öppnades i december 1907. Den var lyxigt inredd men inte stor, endast 231 platser. Dess elegans beskrivs av Sigurd Wallén i hans memoarer:

> Filmen rullades på "Orientaliska biografteatern" [...] och utanför posterade en ståtlig vaktmästare i en kombinerad generals- och amiralsuniform, vars prakt skulle ha gjort Herman Göring vansinnig av avundsjuka. Åt de flanerande delade han ut program av en dansk smörgåsmatsedels längd — ty så sågo biografprogrammen ut på den tiden — och publiken hopade sig i stora skaror i "Orientaliskas" med exotiska målningar prydda salong.[28]

Biografbolaget Victorias premiärbiograf i Göteborg, Victoria, byggd 1914, var landets första storbiograf och hade Svenska Bio som delägare. Svenska Bios första egna biograf i Stockholm blev Röda Kvarn i Hamngatsbacken, som öppnades i januari 1912 i före detta Sparreska palatset ritat av Tessin. Där fanns tidigare varieté. Biograferna ersatte på många håll varietéerna, som förde en tynande tillvaro efter spritutskänkningsförbudet 1896, samma år som filmen gjorde sitt intåg. Biografen övertog också en del varietéartister, som uppträdde som extra attraktion. I många fall var biograferna ekonomiskt beroende av levande artister— sångare, trollkarlar, akrobater med flera. Den 25 november 1909 annonserade Brunkebergsteatern uppträdande

av "vissångerskan Anna Larsson och Sveriges elegantaste gentlemannajonglör Ernst Rolf". Året därpå uppträdde samme man på Orientaliska teatern, då som humoristen och vissångaren Ernst Rolf".[29] Varieténumren sopades nödtorftigt bort av biografförordningen, och i mitten av tiotalet hörde de till undantagen.

När Röda Kvarn öppnades 1912 fanns i Stockholm ett sextiotal biografer,[30] men Röda Kvarn överglänste dem alla och lyckades också dra den burgna publik, som Charles Magnusson eftersträvade: "Den biografteater, som man givet måste sätta främst både vad program, lokal och läge beträffar, är Röda Kvarn", skrev Aftonbladet den 9 mars 1913. "Där är också fullt hus dag efter dag och publiken är ungefär sådan som på våra stora teatrar, fast den förstås inte är finklädd."

Sedan byggnaden rivits återuppstod Röda Kvarn i nybyggda lokaler på Biblioteksgatan den 30 december 1915, störst i landet med 860 platser. Uppförandet av nya Röda Kvarn kan ses som ett försök att konkurrera med Dramatiska Teatern om östermalmspubliken.

Charles Magnusson tog aktiv del i planeringen av bygget, som inte hade några direkta förebilder. Arkitekter var Ragnar Östman och Edward Bernhard i samråd med Magnusson. Entréns väggar täcktes av polerad armit, i hallen ställdes den danske skulptören Bonnesens Hunnerna och inte, som planerats, ett verk av Carl Eldh — han hade inte kunnat åta sig uppdraget på den begränsade tid som stod till förfogande. Foajén i Louis-seize med ekboaserat förrum möblerades gustavianskt, allt ägnat att göra ett gediget och förnämt intryck. Scenen var anordnad med tanke på lokalens eventuella framtida användning som teater.[31] Genom Rudolf Sahlbergs stora orkester fick biografen ytterligare anseende, och många gick på Röda Kvarn — sades det — mer för musikens än filmernas skull. Biografen blev en verklig mönsterbiograf och förebild för efterföljande biografer. Röda Kvarn fyllde borgerlighetens alla tänkbara krav, och den har förblivit dess favoritbiograf genom åren.

Några dagar före Röda Kvarn invigdes Sture-biografen, AB Victorias nya premiärbiograf och från 1918 Skandias. Sture hörde till Stockholms stilfullaste biografer med hög kvalitet på sina program men kom efter sammanslagningen av Svenska Bio och Skandia 1919 i skuggan av Röda Kvarn. Den kom dock åter i blickpunkten när den 1931 blev Stockholms första avantgarde-teater, dit intellektuella drogs. Där visades särskilt fransk experimentfilm men också mer ordinära filmer.[32]

Julen 1918 fick Skandinavisk Filmcentral sin stora stockholmsbiograf, Palladium, störst i Norden med 1 200 platser. Biografen var ritad av S. Hagström och konstnärligt prydd av Olle Hjortzberg assisterad av Filip Månsson. Palladium övertogs av Svensk Filmindustri 1922, då Skandinavisk Filmcentral uppköptes. På Palladium kördes amerikanska storfilmer, som

Skandinavisk Filmcentral hade som specialitet, men där premiärvisades också Langs *Metropolis* och Pudovkins *Storm över Asien.* Palladium var också — jämte Picadilly — den första Stockholmsbiograf som visade ljudfilm. Året därpå byggdes Palladium i Göteborg. Den rymde över ett tusen personer och hade bland annat målningar av Gustaf Tenggren med motiv ur filmens värld.[33]

Rialto från 1921 får också räknas till lyxbiograferna, byggd av Ivar Engström och konstnärligt utsmyckad av G. Holmberg. En intressant detalj var omsorgen om musikens inramning. Orkestern i samma plan som publiken var synlig under ouvertyren men doldes av en särskild ridå samtidigt som filmridån gick åt sidan. En speciell ouvertyrbelysning var anordnad dels genom hundratals små lampor från sidorna i rött och grönt, dels genom två ljusramper på var sida om duken, från vilken ett rött och blått sken under ouvertyren strömmade ut i salongen.[34] På så vis gav man även musiken visuell effekt.

Biografväsendets uppsving under krigsåren och efterkrigstiden gjorde att biografnätet i stort sett var utbyggt för att täcka behovet i början av 20-talet; därefter blev biografbyggena färre men i stället så mycket större och elegantare.[35] 1923 uppskattades biograferna i hela landet till minst tusen, exklusive de ambulerande, vars antal minskat till uppskattningsvis ett par tre hundra.[36] 1930 hade Stockholm ca 66 biografer, Göteborg 16, Malmö 9 och Uppsala 6.[37]

Med kapital från Ivar Kreuger växte SF, trots att filmbranschens högkonjunktur nu var till ända. Den 19 september 1923 invigde SF en ny lyxbiograf, Skandia-teatern på Drottninggatan i Stockholm, med ett tiotal färre platser än Röda Kvarn.

Tidigare storbiografer hade präglats av burgen eklektisk elegans, Skandia var artistiskt nyskapande och ansågs i dekorativt avseende utan motstycke i Europa. Den var inrymd i Warodellska huset, byggt av Scholander 1851. Interiören var utformad i en personligt klassicistisk stil av Gunnar Asplund, som tillsammans med konstnärer som Alf Munthe, Leander Engström, Stig Blomberg, Ivar Johnsson och Einar Forseth skapade en biograf som alltjämt får betraktas som Sveriges konstnärligt mest exklusiva.[38] Den textila utsmyckningen överträffade det mesta man sett i moderna lokaler endast jämförbar med textilkonsten i kyrkor och i Stadshuset: handbroderad och vävd efter kartonger av kända konstnärer, främst Munthe. En Venusgestalt efter kartong av Hilding Linnqvist var broderad med pärlor och stenar, och läktarnas loger var fodrade med sammet och hade guldbroderade tak.[39] Till attraktionerna kom några år senare en stor Wurlitzerorgel, som uppskattades livligt av publiken.[40] Förutom musik från en tjugomannaorkester kunde man lyssna till detta fjärrorgelverk, som kommunicerade med salongen genom en lufttrumma utmynnande i takets förgyllda basun. Som första

nöjeslokal i landet var Skandia också utrustad med mottagaranläggning för rundradio, som utsände radiokonserter.[41] Experimentella radioutsändningar hade kommit igång i ringa omfattning just 1923.

Trots överflödet av biografer i Stockholm och den osäkra framtiden i ljudfilmens tecken öppnades två nya jättebiografer 1928, givetvis rustade för ljudfilm. När Göta Lejon invigdes påpekade Charles Magnusson som personligen tagit del i planeringen och i detalj övervakat byggandet, att den inledde en ny period i den svenska biografens historia. Genom den nya principen med utskjutande läktare fick man så att säga två biografer i samma lokal, en idé hämtad från USA — både Magnusson och Göta Lejons arkitekt Birger Borgström hade gjort studier där. Den rymde 1 307 personer. En femtonmannaorkester leddes av Eric Bengtsson, som tävlade med Rudolf Sahlberg på Röda Kvarn om publikens gunst.[42]

Den 19 oktober 1928 öppnades den jättelika lyxbiografen China, som även var revyscen för till exempel Ernst Rolf. Den var inte bara störst i landet med närmare femtonhundra platser och tekniskt revolutionerande vad gäller läktarkonstruktionen, belysningen, värme och ventilation enligt amerikanskt mönster utan imponerade också genom sitt förnämliga läge vid Berzelii Park, en eftersökt och dyrbar mark. Arkitekt var Albin Stark, konstnärlig ledare Ewald Dahlskog. Daniel Fallström invigningstalade på vers. Talet formade sig till en apoteos över filmen, den nya konsten, och avslutades med följande strofer:

Ett släkte går — ett annat följer efter.
Och liksom tiden byter konsten form.
Det nya dramat är den stumma konsten —
den konst som tigande kan säga allt.
Ung är den ännu. Segervisst den kämpat.
Hur mången fördom måste först ej skingras —
belackare slås ner och hinder brytas
förrän man gav Dig plats i konstens rike.

Och nu står filmen vid det drömda målet.
Palatset här det säger mer än ord.
Åt fantasi och skönhet är det helgat —
till vila efter varda'ns slit och släp.

Nu faller mörkret över gulnad park —
det höstens mörker vilket vintern bådar —
sätt dig i sadeln då på diktens vinghäst
och låt oss flyga bort till sol och vår —
till sköna ängder du blott sett i drömmen!

Tänd rymdens stjärnor! Låt orkestern brusa!
Bort ifrån höstens mörker till det ljusa!
En himmel över oss har konstnärn välvt —
på duken, som ett skuggspel, livet självt.[43]

I storlek och lyx kunde de svenska biograferna förstås inte mäta sig med de amerikanska. (Den troligen första mammutbiografen var dock inte amerikansk utan australiensisk. I Melbourne uppfördes 1909 en biograf för fyra tusen personer, enligt uppgift. Och i Paris ombyggdes Hippodromteatern 1910 till Gaumont-Palace med femtusen platser.[44]) I Amerika liksom i Europa byggdes under tjugotalet allt större och elegantare filmpalats. Som exempel kan nämnas Capitol vid Times Square i New York från 1920 med 5 300 åskådarplatser och slösande praktfull inredning.[45] Capitol var dåtidens största biograf. När Roxy byggdes 1926 i New York (numera ombyggd till hotell) var den med sina 6 200 platser inte längre Amerikas största men ansågs oöverträffad i skönhet och elegans.[46] I Cleveland, Ohio, uppfördes 1922 en kolossal biograf rymmande fjortontusen personer! Salongen såg ut som en idrottsarena med hästskoformad läktare.[47]

Ju fler stora biografer som uppfördes desto svårare fick de små att skaffa publik. Mot slutet av tjugotalet var läget kritiskt för många biografer, i synnerhet de mindre. "Varför gå biograferna så illa?" frågade Bengt Idestam-Almquist i en artikel i Biografbladet (nr 211) 1929 och gav själv en rad förklaringar. Det är inte, visade han, någon sjunkande publikfrekvens, vilket ofta framhölls, publiken är inte alls mätt på film utan bara utspridd på allt för många biografer. Visserligen hade nöjesskatten från städernas biografer sjunkit från 3,7 miljoner 1920 till 2,9 miljoner 1930 men med tanke på att biljettpriserna sjunkit torde publikunderlaget ha varit ungefär detsamma. 1920 var Sveriges befolkning 5 904 489 och 1930 var den 6 142 191.

Idestam-Almquists medicin mot biografkrisen var färre biografer och förnyelse av filmreklamen och propagandan, som inte följt med sin tid. Vidare måste skräpfilmen bort. Publikundersökningar visade nämligen, framhöll han, att kvalitetsfilm var mest lönande och biografägarnas urskuldande att det inte fanns tillräckligt många bra filmer att tillgå avfärdade han som nonsens — det gällde bara att inte binda sig med kontrakt på smörja. En nedskärning av antalet biografer skulle också göra det lättare för de återstående att erhålla goda program.

Omläggningen till ljudfilm medförde en naturlig sanering. Många biografer fick läggas ner, andra byggdes om. Det var i det sammanhanget Anders Sandrew lade grunden för sitt imperium genom att köpa upp biografer till billigt pris.[48]

KAP. 3. FILMEN I UPPSLAGSBÖCKERNA

Uppslagsböckernas redogörelser för film och filmväsen ger en uppfattning av filmens successiva etablering i samhället. Språkbruket för film och dess tillbehör var länge vacklande. Den samlande beteckningen för hela verksamheten var från början "kinematografi" av grekiska *kinema* — rörelse — och *grafein* — skriva, skildra. "Kinematograf" kallades också den lokal där filmförevisning ägde rum. Den beteckningen användes längst i Västsverige och särskilt i Göteborgstrakten brukades kortformen "kinne", enligt *Svenska Akademiens Ordbok*. Jag skall ge några exempel på filmens behandling i några av våra populärare uppslagsverk.[49]

Ordet "kinematograf" eller "kinematografi" finns ej upptaget 1905 i *Allers Illustrerade Konversationslexikon,* utgivet 1903—1905, men får omkring 1/3 spalt i *Arbetarnas Uppslagsbok* 1907 och lika mycket utrymme i *Svenska folkets konversationslexikon* 1908—1911. *Nordisk Familjeboks* tredje upplaga ägnar 1929 kinematografin tre och en halv sida samt två planscher.

Ordet "biograf", av grekiska *bios* — liv — och *grafein,* stod första gången i tryck i oktober 1898 i en annons om den nya attraktionen hos Cirkus Madigan i Göteborg.[50] Det blev en allmän beteckning för filmvisningslokaler sedan biografägaren Le Tort 1902 annonserat att projektorn Royal biograph användes på biografen i Blanchs.[51] Ordet förlängdes stundom till "biograf-teater" och fick så småningom förkortningen "bio". Uttrycket "gå på bio" förekommer åtminstone från 1913.[52] *Nordisk Familjebok,* som utkom i en andra upplaga 1904—1926, uppger 1922 att "biograf", "biograf-teater" och "bio" är de enda benämningarna "för lokal där kinematografbilder visas". Ordet "biograf" förekommer endast i betydelsen "levnadstecknare" i samma uppslagsbok 1905, liksom i övriga uppslagsböcker jag konsulterat från tiotalet. Under tjugotalet blir betydelsen "lokal för kinematografi" eller "teater för levande bilder" allmänt införd i lexikon, dock inte i *Tidens lexikon* från 1928.

Ordet "film" förklaras i de rådfrågade uppslagsböckerna från större delen av tiotalet som "en hinna för fotografiskt ändamål", men 1919 har *Salmonsens Konversationslexikon,* utgivet i Köpenhamn 1915—1930 i en andra

upplaga och med avsättning även i Sverige, en utförligare beskrivning av "films" i betydelsen levande bilder, kinematografi. Ordet förekom först endast i pluralis utom för att beteckna själva filmremsan. "Films" varierade med andra uttryck som "bilder", "levande bilder", "rörliga bilder", "levande rörliga fotografier" eller "kinematografbilder". "Films" förekom i en rad olika sammansättningar som "filmsdrama", "filmslustspel", "filmsapparat" — det gängse uttrycket för projektorn.

Bonniers Konversationslexikon från 1922—1928 ägnar ordet "filmkonst" i betydelsen "filmdramatisk scenisk framställningskonst" tre sidor vari ingår svensk och utländsk filmhistoria med regissörer, filmskådespelare, filmbolag med mera samt svenska större filmtidskrifter. Det är den dittills mest ingående artikeln om film och första gången ordet konst används i sammanhanget. Också *Norstedts Uppslagsbok* från 1927 ägnar "filmkonst" tre sidor.

Går man till de stora namnen inom filmkonsten finner man, inte oväntat, att filmskådespelarna behandlas tidigare och mer utförligt än regissörerna. *Salmonsens Konversationslexikon* presenterar varken Griffith (1921) eller Sjöström (1926) men väl Asta Nielsen (1924) med 1/4 spalt n.b. allenast i hennes egenskap av filmskådespelerska. *Nordisk Familjeboks* tredje upplaga, 1923—1934, presenterar Griffith, Sjöström och Stiller och en rad bemärkta filmskådespelare, dock ej Greta Garbo (1928) eller Asta Nielsen (1931).

I *Norstedts Uppslagsbok* hittar man en rad svenska regissörer men ej, så vitt jag kunnat se, någon utländsk. *Bonniers Konversationslexikon* tar upp bl. a. Chaplin och Mary Pickford, Sjöström och Stiller men ej Griffith. Detsamma är förhållandet med *Tidens lexikon* 1928.

Gemensamt för alla de rådfrågade ordböckerna är att de ej nämner den svenska filmindustrins grundare, Charles Magnusson.

(Går man till senare uppslagsverk är frånvaron av filmskapare lika iögonfallande: *Folket i Bilds Uppslagsbok* från 1937 avhandlar både Chaplin och Greta Garbo men varken Sjöström, Stiller eller Griffith. *Tidens Lexikon* från 1942—1943 har ej upptagit Griffith, medan Sjöström fått fem rader och Greta Garbo sju. Inte ens i *Prisma uppslagsbok* 1961 har Griffith fått någon plats medan Garbo, Pickford, Fairbanks senior och junior för att ta några exempel har fått komma med.)

Som framgår av denna summariska genomgång är uppslagsböckernas bristande intresse för särskilt de utländska filmskaparna påfallande. Griffith har jag tagit som exempel — när han är utelämnad är också övriga utländska regissörer det att döma av stickproven. Noteringen av filmens stjärnor är tämligen godtycklig. Chaplin är överlag införd från tjugotalets början, övriga storheter för en osäkrare tillvaro.

1911, året för censurens införande, har *Nordisk Familjebok* en artikel om "Kinematograf", som upptar drygt två spalter jämte en planschsida och är författad av fotografen John Hertzberg. Han skriver:

> Kinematografen har icke blott blivit ofta använd för att återge gatuscener, resebilder, naturscenerier, sporttäflingar o.s.v., utan har äfven gjort vetenskapen och tekniken många tjänster. Rörelserna hos en lefvande varelse eller maskin kunna medelst kinematografi analyseras, hvarje rörelse kan uppdelas i sina enskilda faser och noga studeras; om så önskas kan en hastig rörelse reduceras till ett för studiet lämpligt tempo; omvändt kan äfven en mycket långsam rörelse, t. ex. en plantas växt, som i verkligheten tar flera dagar eller veckor, förkortas till några få sekunder därigenom att de enskilda bilderna tagas med långa (flera timmars) mellanrum, men bilderna sedan projiceras med vanlig hastighet. Inom läkarvetenskapens olika grenar har kinematografen varit till stor nytta. Nyligen har man t.o.m. lyckats kombinera den med röntgenfotografien, och på detta sätt har man kunnat återge hjärtats rörelser. Äfven i undervisningens och reklamens tjänst har kinematografien mycket brukats. Då biograferna emellertid för att locka folk, i ej ringa utsträckning användts för framställning af arrangerade ruskiga scener af olika slag, hvilka kunna utöfva demoraliserande inverkan på i synnerhet barn och ungdom, har under trycket af en stark opinion polismyndigheten på flera ställen sett sig tvungen att ingripa för att stäfja ockrandet på dålig smak.

Artikeln visar hur man vid denna tid ringaktade den fiktiva spelfilmen, som upptar en mycket liten del av utrymmet. Några år senare analyseras spelfilmen i *Salmonsens Konversationslexikon* under ordet "Films" 1919:

> Et Filmsdrama maa skrives efter andre Principper end et Skuespil for en Talescene. Det maa have en bevæget, eventuelt voldsom og klart anskuelig Handling, være forsynet med kraftige Effektmidler og være skrevet med det Anstrøg af umiddelbar Naivitet, som kan gribe Interessen hos det store og jævne Folk, som er Billedteatrenes sikreste Publikum; men Handlingen maa ingensinde støde den gode Smak eller komme i Konflikt med den meget strenge Censur, som overalt i Europa og Amerika udøves over for Films. I tidligere Tid blev Filmsdramaer skrevet af Folk fra næsten alle mulige Samfundsklasser, og Fabrikkerne udvalgte de Dramaer, der indeholdt de bedste Sensationer, uden at tage mange kunstneriske Hensyn. Nu er man mere gaaet over til att lade Filmsdramaer skrives af anerkendte Forfattere eller at dramatisere gode Bøger, der egner sig dertil.

I supplementet till *Nordisk Familjeboks* andra upplaga från 1924 har ordet kinematograf fått elva spalter, skrivna av litteraturhistorikern och teaterkritikern Ruben G:son Berg, som var filmcensor sedan några år. Han ger sig bland annat på att bedöma huruvida filmen är en självständig konstart:

> Under den korta tid, som hittills förgått, har det helt naturligt ännu icke lyckats att skapa en säker metod för att af samarbetet mellan författare, regissör och skådespelare — vid filmen helt olika det på teatern — åstadkomma stor, förblifvande konst. Tills vidare har filmdramat behof af att mellan bilderna uppta ett större eller mindre antal förklarande meddelanden i ord, dels redogörelser, dels repliker. Men filmdramat är ej litterärt, och det kan icke anläggas eller bedömas efter litterära synpunkter. Det afviker mera från häfdvunna dramatiska former än olika teaterstycken inbördes. Ehuru filmdramatiken hittills i mycket

> stor utsträckning tagit sina ämnen från litteraturen — oftast från romaner och noveller, icke sällan från dramer, någon gång från dikter — och ofta onekligen parasiterat på denna, ha resultaten i regel bestått i förenkling och förflackning af litteraturverket. "Den hvita dukens drama", som snarast är en i snabbt växlande situationsbilder episodiskt sönderdelad berättande pantomin, kräfver sin egen inre form. Den fotografiska återgifningen af det inspelade förblir ju stum och färglös och måste beräknas efter denna begränsning.

Där *Salmonsens Lexikon* nöjt sig med en beskrivning av hur en genomsnittlig film ser ut, har Ruben G:son Berg i sin beskrivning av spelfilmen tagit intryck av den pågående diskussionen om filmens förhållande till litteraturen och frågan om filmtexternas funktion. Något stort konstverk anser han inte skapats än och efterlyser ett filmens eget språk.

Bonniers Konversationslexikon, som har den fylligaste redogörelsen för "Filmkonst" är också mest saklig och har helt avstått från personliga analyser av filmens väsen.

KAP. 4. FILM OCH FILMSTJÄRNOR I LITTERATUREN

I filmens och särskilt filmstjärnornas spår uppstod revyer, operetter och underhållningslitteratur med filmen som ämne. Den nya konstarten attraherade med pengar, social framgång, skönhet och lockande glamour.

Filmdrottningen på Oscarsteatern 1914 blev en stor framgång och dess melodier schlager. Emil Norlander lät i Kristallsalongen uppföra revyn *Filmkungen eller Kl. 8 börjar revolusitionen* år 1918 och i *23 visor* av Ernst Rolf från 1916 ingår en filmvisa av Nalle Halldén, vilken brukade framföras av Rolf. Den persiflerade olika typer av filmintriger och en strof lyder:

Greve Stålhand får ärva
Men lilla Ella från Järva,
Som likväl är mor åt hans barn,
Får av pengarna inte ett flarn
När den sköna grevinnan tar'n
Stackars Ella blev galen
Med barnet i schalen
Hon den främsta vid kyrkdörren är
Och hon ropar åt greven så här:
"Se ditt barn och din hjärtans kär."
Ett par valssteg på tröskeln hon tog
Föll så plötsligt framstupa och dog
Både bruden och gästerna svimmade av
Organisten gick upp en oktav
Så sa bruden: "Om barnet är ditt
Skall det från denna stund vara mitt."
Greven inser då först vilket brott han begått
När han Ella så skamligt förrått.
Kyss och famntag och slutet är gott.

När stjärnkulten började florera efter första världskriget, skjuter en ny sorts litteratur upp som handlar om filmfavoriterna. Tidskriften Figaros skriftserie "Filmfavoriter" av signaturen Jason, Sonja Aminoff, ägnas 1918 Douglas Fairbanks, flickorna Gish, Karin Molander, Victor Sjöström, Charlie Chaplin, Elis Ellis och 1919 Mary Pickford, Mary Johnson, Calle

Barcklind och William S. Hart. Våra Nöjen utgav *Boken om Rodolpho Valentino* i serien "De stora filmstjärnornas liv" 1928. Vidare utkom en volym om Clara Bow och om Ramon Novarro. I Våra Nöjens bokserie utkom *Film och filmfolk* år 1925 redigerad av Teddy Nyblom och med, förutom en stor samling idolfotografier, artiklar av Lisa Wallbeck-Hallgren, Ture Dahlin, Nils Ahnlund (som skrev om "Tiljans och dukens anakronismer") och Ragnar Allberg som bland annat porträtterade regissörerna Victor Sjöström, David Griffith, Rex Ingram, Mauritz Stiller, Ernst Lubitsch, Erich von Stroheim, James Cruze och Cecil B. de Mille. Ytterligare en serie av liknande art var den i Köpenhamn utgivna *Berömt filmfolks liv och kärlek* från början av tjugotalet. Dylika serier med böcker och broschyrer om scenens och vita dukens idoler ver en genre som snabbt tynade bort efter stumfilmstidens slut.[53]

Greta Garbos saga utkom anonymt i Stockholm 1929. Författaren var Åke Sundborg, signaturen Unge Andersson, tidningsman och från 1924 reklamchef i AB Gröna Lund. Boken innehåller Greta Garbos biografi, karriär och filmarbete berättat av henne själv för författaren. Förutom upplysningar om Greta Garbo ger den glimtar av filmfolk i hennes närhet men innehållet är romantiserat och man får — med tanke på stjärnans legendariska förtegenhet — intrycket att Sundborg broderat ut texten åtskilligt.

En ambitiös studie över Chaplin skrevs av Eugen Albàn, bland annat medarbetare i Brand på tiotalet och författare i sociala ämnen och sexuella spörsmål. *Charlie Chaplin, filmkonstens mästare* utkom 1928 och innehåller fina analyser av Chaplin-filmer och av Chaplins konstnärsskap. Inledningsvis presenterar Albàn allmänna filmestetiska funderingar.

En Georg Pepper skrev 1920 *Konsten att bli filmskådespelerska,* en kåserande handbok. I förordet heter det att "materialet är hämtat ur tryckta källor, huvudsakligen amerikanska magazin". Författaren tillägger: "det är från Amerika filmkonsten kommit, det är därifrån konsten att bli filmskådespelerska måste läras". Man måste, skriver denne Pepper, lära sig "hur allvarligt allting är i Konsten att bli filmskådespelerska". Man måste *lida* för att nå stort resultat och bli "filmstjärna". Ordet "filmstjärna" får sin förklaring: "Egentligen är det en fackterm: 'Star' är den skådespelare eller skådespelerska vars namn annonseras tillsammans med filmens."[54]

Filmens sagolika värld kom att prägla underhållningsromanernas miljöer. Ett par exempel: *Filmflickan,* utgiven i Malmö 1922, är en anonym liten "storstadsroman ur filmens värld". Inledningsvis heter det: "De unga flickorna drömma om att komma till filmen. De läsa i tidningarna om de svindlande inkomster Norma Talmadge, Pola Negri, Gloria Swanson, Mary Pickford och vad nu alla dessa stjärnor heta förtjäna pr år."[55] Sedan kommer historien: Huvudpersonen, som lever i ett fattigt hem i Danmark heter Ellen och arbetar på fabrik. Fadern, som är drinkare, tar hela hennes lön

för att dricka. Ellen blir hembiträde hos frun till en "direktör för ett stort filmbolag" i "Los Angelos". Med tiden kommer hon till Amerika och finner lycka som filmskådespelerska med "svindlande gage". Hennes medspelare Reid älskar henne och lyckas till slut vinna hennes hjärta då han befriar henne från banditer. Dessa banditer hade hyrts av Reid för att han skulle kunna göra en manlig insats. De lever, trots detta bedrägeri som dock vittnade om hans förmåga som aktör, lyckliga och gifta därefter.

En roman av något mer komplicerat slag är *Filmskådespelerskan* från 1920 av Henry Harrison. Den handlar om den framstående franske filmregissören Pierre Bronnier som älskar skådespelerskan Marianne Richards, vilken har ett dunkelt förflutet. Bankiren Merrier som finansierar Bronniers filmbolag älskar också Marianne och de skall gifta sig till Bronniers förargelse. Han kan dock visa att Marianne är bankirens dotter. Vid detta bud erhåller denne man slaganfall och dör men hinner testamentera sin förmögenhet till Marianne som vinner lyckan tillsammans med Bronnier.

En vild äventyrsroman om filmstjärnor och filmer skrevs av Axel Klinckowström. 1922, *Filmstjärnans arv*. Klinckowström var en märklig person. Han föddes 1867, var naturforskare och upptäcktsresande och skrev götiska dikter under Viktor Rydbergs överinseende. Hans framgång i Svenska Akademien med drapan om Svipdag har skildrats av Hjalmar Söderberg. På tjugotalet gav han ut äventyrsromaner med rik fabulering. 1924—1925 var han konservativ redaktör för boulevardbladet Figaro. Det påstås att denne skäggige man som residerade på Stafsund och var Nils Dardels svärfar "kunde lägga ned årslångt arbete på förberedelser till ett lyckat skämt".

Lasse Ring skrev 1922 *Flickan från Kakelmakaregränd. Ur livets stora film*, som handlar om skådespelare och regissörer och affärsmän i filmbranschen.

Lasse Ring, som egentligen hette Ragnar Ring, hade en lång erfarenhet av film. Han var manuskriptförfattare från början av tiotalet och filmregissör under följande decennium. I sin bok *Kallprat om film* från 1928 påstår han sig ha gjort mellan fyra och femhundra industrifilmer och tekniska filmer. Han ger en orientering om filmskapande och då särskilt beträffande reklamfilm, propagandafilm, industrifilm, turistfilm. Han formulerar också en filmestetik, som inte skiljer sig från den gängse uppfattningen om filmens egenskaper.

Märta Lindqvists bok *Hos filmstjärnor i USA. Snapshots från New York och Hollywood* utkom 1924. Innehållet var publicerat som artikelserie våren 1924 i Svenska Dagbladet, där författarinnan medarbetade som filmrecensent under märket Quelqu'une.

Märta Lindqvist rapporterar om ett möte med kvinnotjusaren Rudolph Valentino och med "hela världens lilla fästmö" Mary Pickford och hennes make Douglas Fairbanks. Hon har också besökt Richard Barthelmess, en tystlåten person, som överlät konversationen åt den närvarande represen-

tanten för First National. Denne utgöt sig över den höga biografstandarden i Sverige, som enligt hans mening saknade motstycke i fråga om stilfullhet i USA.[56]

Vid sitt sammanträffande med Ernst Lubitsch fick Märta Lindqvist veta att *Terje Vigen* varit den film som öppnat hans ögon för att filmen verkligen kunde vara konst.[57] Hon intervjuade också "den galne tevtonen" Erich von Stroheim, som berättade om sin pågående nedklippning av *Greed*. Chaplin besökte hon tillsammans med Victor Sjöström under inspelningen av *Guldfeber*. Den svenske regissören blir också utsatt för Märta Lindqvists frågor och han berättar bland annat om när Hjalmar Bergmans manuskript efter Ibsens *Bygmester Solness* refuserades av Goldwynbolaget.[58] I övrigt rymmer boken även intryck av Norma Talmadge, Jackie Coogan och schäferhunden Strongheart.

Hos filmstjärnor i USA skiljer sig i stilen inte nämnvärt från den ordinarie filmstjärnejournalistiken, men den ger förutom en vederhäftig och levande bild av dåtidens idoler, hur de levde och arbetade, också utmärkta upplysningar om amerikanska filmförhållanden och amerikansk filmsmak kontra europeisk. Märta Lindqvist är ett viktigt ögonvittne.

Filmen blev också ett nytt ämnesfält för skalder. Här skall återges ett knippe dikter av svenska författare med filmen som motiv.

Av Ture Nerman utgavs 1913 diktsamlingen *I brynja och brånad*. Där ingår i avdelningen "Slyngelvers och slynsånger" den tragikomiska dikten "Filmflickan":

Mitt järta är en kvällskatt,
som löper lös var kväll,
nu har det på nytt sej förälskat
i en liten lös mamsell.

Min lilla är len om hakan,
gud give hon låge här —
men hon spelar tyvärr på ett lakan
i en film från Pathé Frères.

På biografen Regina
sitter jag kväll efter kväll,
ser elektriskt släckas och skina
och hör violiners gnäll.

Och om nätterna ligger jag vaken
och lycklig och ledsen och kär
och drömmer jag ser dej naken,
min flicka från Pathé Frères.

Min dag är en enda vånda
och min natt är suckosam,
jag är dödligt kär —och om måndag
har Regina nytt program.

I *Motiv,* 1914, av Pär Lagerkvist ingår prosadikten "Upplevat", en lång melodramatisk skildring av ett händelseförlopp då ett hus står i lågor och ett barn och dess moder håller på att brinna inne och även gör så. Den avslutas:

Där fann man kvinnans och barnets lik. Den lilla hade krupit tätt intill moderns bröst. Förkrossad leddes mannen inför dem. När han såg dem kastade han sig överväldigad av sorg och förtvivlan ner och grep efter barnets små händer. Då föll vid beröringen alltsammans hopa till en hög av sot.

Det blev bländande ljust omkring oss. Vi sutto och stirrade mot tomma intet, mot ett stort vitt skynke.

Det hela kostade fyra sous. Program en sou.

Till Lilla Paris nådde filmen naturligtvis också. Birger Sjöberg omtalar i inledningen till *Fridas bok* (1922) hur "under den mörka årstiden" Frida och hennes kavaljer "läto Biografens bländande strömmar av bilder draga förbi sina ögon". En av filmerna de tillsammans såg ägnas en dikt, inledd av en förklarande parentes.

"Havrekungens arv"
(Besök på biografen, där den amerikanska miljonfilmen "Havrekungens arv" visas. Med stor förmåga att anpassa sig, spelar biografmusiken på det sorgsna stället i dramat Åses död, för att vid den solljusa upplösningen låta höra de friska tonerna av Kungl. Göta Livgardes paradmarsch. Att Fridas ledsagare lägger märke till dessa omständigheter, vittnar om, att han, utom Vetenskapen, även dyrkar Musiken.)

På biografen sitta vi, när nyss septemberkvällen
kring staden svept sitt gråa dok med regnets pärlerand.
Från skranket höres som ett sus ifrån violoncellen.
Det snyftar till, ett bänklock slår i skymningen ibland . . .
Nu blixtra bildens strömmar:
där stiger lorden bråd,
liksom i onda drömmar,
så mörk på dukens våd.

Han synes darra något grand uppå altanens stenar,
där skuggorna från träden leva som i verklighet.
Han får ett brev, han bryter det. Förstår du vad han menar? —
Så stirrar han emot oss ut i vrede, hård och het.
Nu vill han sig bemanna,
och sväljer i sin nöd,
och handen på hans panna,
far fram i feberns glöd.

Han sliter, som i raseri han ville allt förgöra,
sitt brev i tusen bitar, flingor — strör dem vitt omkring.
O, fagert är på duken se, hur friska vindar föra
de papperslapparna så brått på markens gång i ring.
Nu ser han på sin klocka
med hand i häftigt darr,
och rökens moln sig flocka
så vilt från hans cigarr.

Vad är det, frågar du, min vän! Jag vill i mörkret svara,
bäst lorden ljudlöst går och går i väntan i sin park,
att brand det är i hjärtats djup, att det är kärlek bara,
fastän den kärleken är nog ovanligt vild och stark.
Bak trän vid vita murar
en kvinna lystet ser.
Åh, ögat, hur det lurar!
Ah, munnen, hur den ler!

Det är den gamla sagan om, hur kvinnan, denna veka,
förmår att trampa hjärtan ned vid sång och spel och glam.
Hon märker ej, att mannens kinder blivit dödligt bleka,
hon vet ej allvar av, förrän revolvern kommit fram!
Han hotar att sig skjuta.
(Nu blir musiken spröd.
Det är som klang av luta,
det är visst Åses död.)

Ah, gråt ej! Snart är allt förbytt i ljus och toner klara.
När "Havrekungens arv" han fått, hon vet, vad han är värd.
Snart drömma de vid brasans sken, långt bort från sorg och fara,
och lyckans änglar vaka strax vid deras huvudgärd.
Se, lorden ömt sig lutar
mot blus av sidensars . . .
Musiken festligt slutar
med Göta gardes marsch.

I *Kvartetten som sprängdes* (1924) presenterar Sjöberg Electrical Girl på följande sätt i tionde kapitlet:

Electrical girl, tjugotvå år gammal, kunde alla biografens raska hjältar och sköna hjältinnor utantill, och inför hennes ljusa blick hade under ett blänk och flimmer många kvinnoögon förstorats i falsk fasa, många filmhänder skakat varandra i opålitlig biografmanlighet, mången fet miljardär lett sitt hala skurkleende, viss om att kunna förföra det oskyldiga offret, som lik en helgonbild, först på avstånd i förklarat ljus sammanknäppt sina händer till bön, därefter på närbild blinkat himlavänt och övergivet med väldiga mörka ögon, som givit ifrån sig tårar, stora som ärter. Andlös kunde hon följa Bill Hawk på hastighetsfärder i blixtrande bil, se honom vid påstigandet sammanpressa ett par lättmanövrerade aktörsläppar, framsträcka ena handens flata och därefter med knytnäven flera gånger slå i handflatan för att på biografspråket övertyga Electrical

girl om sin till döden fasta beslutsamhet att rädda den älskade.
Första fiolen uppvaktar henne. Det skedde till en början med biografbesök.

Sten Selander som gärna kände tidens puls i sin diktning och kritik är fåordig då det gäller filmen. I den kåserande diktsamlingen *Vår Herres hage,* utgiven 1923, rapporterar han om resor i Europa och ägnar USA denna kulturkritiska betraktelse:

United States, du hem på jorden
för idrottsmän och dollarkungar —
ett berg din produktion är vorden
som Europas bröst betungar.
Vår frid har du totalt förstört
med din export av majs och ister,
av Christian Science och dentister,
av grammofoner, film och flirt,
av boxare, terminsaffärer
och optimism och miljonärer,
av nya sätt att dyrka Gud,
av kvinnokult och spritförbud,
av bilar, Chaplin, näringssalt . . .

Diktsamlingen inleds med invokationen:

Nu hören mig, I Pierider,
och bistå skalden, alla nio!
Sen till min film, så att den glider
behagligt på Apollons bio!

Senare, 1932, skriver han i *Modernt,* tryckta radioföredrag: "Filmen, nutidens egen konstform, vill i nio fall av tio ingenting mer än visa oss nya, vackra människodjur, som skänker oss en stunds flyktig erotik i andra hand, så fort ett element av problem eller tanke smyger sig in, får filmen rullas för tomma bänkar."

Bertel Gripenbergs parodiskt modernistiska diktsamling *Den hemliga glöden,* utgiven 1925 under pseudonymen Åke Erikson, innehåller betraktelsen "Biograf":

Vad de sparkar och faller på näsa,
de stora skådespelarna
på den vita duken!
Och underbara skönheter
rullar med tuschade ögon
å många tusen dollars per ögonkast.

Och alla små flickor i salen
drömmer om att filma
och bli högt betalade.
Javisst, än mal kvarnen,
storstadens berömda guldkvarn,
guldstoft av flickors oskuld,
och än skimrar var afton
gyckelspelet på den vita väggen.

Skall vi inte snart få se
det osynliga fingret
skriva en lysande transparangskrift,
ett varnande mene tekel,
i stället för en halvnaken lyxflicka?

Det frågar de dygdiga,
men spelet går lugnt vidare
och små flickor drömmer
om guld och gröna skogar
var afton i biografteatern.
Det är deras ungdomsdrömmar.

Alf Henrikson har på ädla alexandriner besjungit ett biografbesök i diktsamlingen *Tjuvgods,* 1928:

Biograf
Nu slocknar ljuset trögt i väggarnas lampetter.
Ett bänklock knarrar till, det prasslar av program.
Då skymmer det diskret på målningens palmetter,
och över filmens duk går scenens skuggspel fram.

Pianot ger en ton, fiolens tysta knäppar
nå ut i dunklet svagt. Så tar musiken i,
och mot salongen le hjältinnans röda läppar,
där dukens tysta folk och scener dra förbi.

Där stiger hjälten fram. Han ler med vita tänder,
och sportkostymen klär hans högresta figur.
En väska bär han tungt i sina vackra händer.
Nu hejdar han sin gång vid hennes trädgårdsmur.

Han skriker någonting. Hon ler, och munnen röres,
och dräkten lyser vit, när hon går fram i soln.
Det glimmar fram en text. Men alltihop som höres,
är flygelns gälla klink och ljudet från fioln.

Se, boven kommer in. Hans vaxade mustascher
stå svarta som ett streck emot hans överläpp.
Han tassar listigt fram ur trädgårdens buskager.
Han griper henne hårt. En text: "Din usling, släpp."

Då skyndar hjälten fram. Man ryser i salongen,
när han mot bovens kniv i vrede störtar ner.
Men boven får ett slag och segnar ner på gången.
Publiken andas ut, och filmhjältinnan ler.

Men filmen vevas fram, och dukens ljusflod lyser
och kastar sin reflex längs salens mittelgång,
där folket ömsom ler och andas ut och ryser.
En doft av söt parfym slår mot en gång på gång.

Musiken gnäller fram, och rummets eko bär den;
den snyftar, den ger till en glättig melodi. —
På väggens vita duk, som föreställer världen,
dra filmens gråa hus och tysta folk förbi.

Gunnar Beskows dikt "En filmhjältes död" ur diktsamlingen *Nu* från 1930 lyder:

Det blev så mörkt omkring mig — vad släcker människan för?
Är det en dödsscen jag spelar — ja visst, det är sant, jag dör!
Allvar och känsla i blicken — är det bra, herr regissör?

Konstigt att ingen svarar — orkestern spelar så hårt
men jag kommer inte i stämning — att filma är ändå svårt.
Nu spelar orkestern psalmer — men man har sina divatag:
jag känner mig inte hågad för dödsscenen just i dag.

Kameraögonen stirra — nu flyttas de närmre inpå.
Vad är det för man vid veven, han irriterar mig så.
Nu startar de vindmaskinen — orkan — så jag knappast hör
regissörens röst, men jag kan ju ändå min genre: närbild, charmör!

Nu börjar filmen vevas — är redan allting klart — —
Dramat var långt — men hopklippt går det med rasande fart.
Å vad jag skäms för den scenen — är scenarioförfattaren här?
Hör ingen hur jag ropar — vi måste ta om det där!

Nu vevas den sista rullen — vad är det här för regi!
Jag vet knappt vad det skall kallas — fars eller tragedi —
Den sista sublima scenen av falska crescendon störs.
Slut. Dödstyst i salongen och inga applåder hörs.

Men spelet var inte så dåligt, det var regissörens fel
och manuskriptet var virrigt — men bara man klipper en del
och gör realistiska texter blir filmen ju ganska bra:
romantisk historia ur livet, men sånt vill publiken ha.

— — —

Vad är det för granne som viskar — jag såg honom inte förr.
Det är visst portvakten bara som kommit fram från sin dörr.
Han viskar tätt vid mitt öra: jo, visst var det premiär,
och att han sett många fiaskon, men intet så stort som det här.

Drömmer jag — får jag vakna, jag vill ta om alltihop!
Men ingen stämma svarar den slocknande stjärnans rop.
Plötsligt i megafonen en dånande röst jag hör:
Det här var en provfilmning bara, och den var ju skäligen svag
men kanhända får ni en biroll i det verkliga dramat en dag.
Stig in genom porten genast och vänta här innanför!
Den öppnas. Det blåser kyligt. Jag kommer, herr regissör!
— Den sista sublima scenen. Närbild. Mer ljus! Jag dör.

Bo Bergmans dikt "Film", som ingår i diktsamlingen *Trots allt* från 1931, förefaller av metaforerna att döma vara skriven under stumfilmstiden och får avsluta denna antologi dikter från filmens värld:

Min själ är en tom vit duk
i ett rum med kaosskymning.
Men plötsligt skjuter en väsande
strålkvast genom rummet,
och på den vita duken
börjar livet sin lystna
spratteldans av fantomer.

Varifrån kommer ljuset,
och vem är mannen
som tänder och släcker det?
Och bilderna,
alla de glada, groteska,
hemska, sinnesförvirrande,
tårutpressande,
jagande spökdansbilderna,
säg mig i himlens namn
vad som menas med dem!

Du eviga gåta!
Jag är duken
och ljuset som faller på duken
och en skugga bland alla de andra
skuggorna som försvinna.
Allt detta är jag.
Och jag sitter också i salongen
och ser på mig själv
och ler och harmas och kritiserar,
medan jag lyss till musiken
från en dold orkester,
som spelar "Sfärernas sång"
av den världsberömda
gamla mästaren herr Ignotus.

II. DEBATTFORA

KAP. 5. FILMTIDSKRIFTER OCH FILMBLAD

En mätare på det utbredda filmintresset och filmens allt större plats i samhället är specialtidskrifterna. Några fanns redan före kriget, men efter kriget kom en formlig störtflod av filmtidningar av större eller mindre varaktighet. Senare delen av tjugotalet innebar en mycket måttlig tillväxt av floran. De första filmtidskrifterna var rena branschorgan, som slog vakt om film- och biograffackets intressen, men omkring 1918 uppblomstrade — efter modell av amerikanska Photoplay — en ny form av tidskrift i stjärnkultens spår: den lättsmälta publiktidningen, som ville tillgodose den breda allmänhetens vetgirighet om filmstjärnornas öden och äventyr på vita duken och privat. I samma veva började filmkritiken spela en framträdande roll.

Den första regelbundet utkommande filmtidskriften var *Nordisk Filmtidning,* som utkom två gånger i månaden från februari 1909 till maj 1910, redigerad och utgiven av B. Ericsson.

I anmälan framhålls att ett organ som Nordisk Filmtidning hittills saknats. Dess syfte var att behandla allt på filmens område. Tidningen var ett fackorgan som i första hand vände sig till biografägare. Udden är riktad mot censuren som just vid den här tiden dryftades livligt, i och utanför riksdagen. Reformrörelsens framväxt i USA, Tyskland och Sverige följs med oro, och särskilt hade tidningen ett gott öga till Marie Louise Gagner, de svenska censurivrarnas banérförare. Tidningen manar också landets biografägare att organisera sig för att kunna hävda sig mot fabrikanter, uthyrare och myndigheter.

Filmens betydelse som bildningsmedel framhålls i flera artiklar och man manar till kamp mot skräpfilmer. Levi Carlsson heter en flitig bidragsgivare, som tar upp kulturella aspekter på filmen, till exempel i artikeln "Kinematografin och kulturen",[1] annars är de flesta artiklarna osignerade. Tidningen uppmärksammar också att kinematografien börjar bli ett konstnärligt uttrycksmedel för stora diktare som Gabriele d'Annunzio och Edmond Rostand.[2] I övrigt innehåller tidningen notiser från utlandet, diverse upplysningar till fackmän om föreningar, apparatur, listor med biografadresser, nyinkommen film m. m. samt annonser.

Den 3 november 1911 utgavs det enda numret av *Biograf-Tidningen. Organ för Stockholms samtliga Biografteatrar,* en publikation med mottot: "Bort med okvalificerade censorer. Valfri filmsrätt." Utgivaren var ej angiven men förmodas vara biografägaren i Stockholm Victor Meyer.[3] Priset var fem öre för det fyrasidiga numret. Framgången tycks inte ha varit som beräknad, eftersom något nytt nummer ej utkom trots att annonserna var många.

I tidningens anmälan heter det bland annat: "Stockholms biografteatrar intaga odisputabelt en dominerande ställning bland hufvudstadens nöjesetablissemang, af allt att döma af den ofantligt stora frekvensen entusiaster för dessa filmskådespel, hvilka man kunnat räkna ur alla samhällsklasser vuxna såväl som barn, dock öfverväldigad majoritet vuxna. Länge har en specialpublikation för hufvudstadens samtliga biografteatrar varit af behof . . ."

Tidningen innehåller en översikt över Stockholms biografer och teatrar; en sarkastisk "veckoepistel", där "censorsgudarna" och särskilt fröken Gagner, eller "moster" som hon också kallas, förhånas. Ett knippe filmer presenteras genom återberättande av handlingar. Här skall ges ett exempel på denna form av journalistik, som blev mycket vanlig i senare filmtidningar:

> Blomsterflickan. Flickan från Danspalatset.
>
> Anna, ursprungligen en fattig blomsterförsäljerska, hvars skönhet bragte henne tillsammans med en kapplöpningsryttare vid namn Warenbergs, hvilken tog lifvet af sig. Sedan Anna ruinerat och öfvergifvit honom, kommer hon därefter på bättre tankar och beslutar sig för att bli en ordentlig och hederlig flicka.
>
> På grund af medfödda anlag och ett fördelaktigt yttre får hon engagement vid en liten sommarteater långt borta från Berlin där hon haft så många sorger och bekymmer, till en liten plats där ingen känner hennes förflutna lif.
>
> Hon debuterar i en mindre roll och lyckas. Djärf af sin framgång sträfvar hon framåt af alla krafter på sin nya bana tills hon blir primadonna i den lilla teatern.
>
> Med en lycklig känsla öfver framgångarna förenas något, hittills ej känt, något som sätter hela hennes tillvaro i ett ljus, som hon ej själv kan köra klart för sig, det är den första kärleken, som vunnit insteg i hennes unga hjärta. Föremålet är hennes motspelare, en ung man af god familj och då han besvarar hennes kärlek synes allt så ljust och gladt.
>
> En äldre man, Dubski, en af Annas beundrare, som känner hennes föregående men förtegat allt hvad han vet därom, ser med glädje hennes framsteg och att hon fullt frångått sitt gamla lif, och lägger deras händer tillsamman, önskande dem allt godt. Men en afvisad friare blir den som öfvertager Nemesis ämbete, den som hämnar hvarje skuld på jorden. Han lär känna hennes föregående historia och får nu en välkommen anledning att afkyla sitt hat mot henne.
>
> Han förråder för fästmannen allt och söndersliter den nimbus som omstrålat Anna i egenskap af den framstående och för ett ordentligt lefverne kända skådespelerskan. Fästmannen sänder hennes förlofningsring åter med den förklaring, att om han själf vill anse sig som en hederlig man anser han sig ej

kunna äkta "Blomsterflickan". Sitt hjärtas röst söker han med en förtviflans kamp besegra och efter en hård strid sliter han sig lös. Med ett sista bref, tager Anna farväl af den enda man hon någonsin älskat och säger att hon vill med sitt lif betala sin skuld. Hon har gjort upp sin räkning med världen, har begraft all gryende förhoppning och anser därför ej lifvet värdt att lefva och söker en ensam plats, där hon fullbordar sitt uppsåt.

Ännu vid lif, blir hon förd till sjukhuset och då hennes förlofvade får kännedom om hennes tragiska slut, veknar hans hjärta och han skyndar till hennes läger, där hon försonad med sin älskade utandas sin sista suck fast omsluten af hans armar, som drifvit henne i döden.

År 1911 utkom också *Pathé Frères Veckorevy* med tretton nummer innehållande filmbeskrivningar av ett sakligare slag: rollbesättning, kortfattad handling, längd. Den fick en efterföljare 1916—1918 i *Pathé-journal* med bioannonser, förteckningar över nyinkomna filmer samt fördelaktiga recensionsutdrag.

Skalden Erik Brogren gav åren 1913—1914 ut tidskriften *Biografen. Organ för kinematografisk konst, litteratur, teknik och filmrörelse.* Det var filmbranschens första kulturellt ambitiösa tidning, avsedd även för läsare utanför facket. Erik Brogren hade studerat i Uppsala och Tyskland och medarbetade i Aftonbladet, Stockholms-Tidningen och Stockholms Dagblad mellan 1911 och 1917. Han var katolik och hans lyrik präglas av denna tro; hans första diktsamling, *En ynglingasaga,* utkom 1901. Som tidningsman ägnade han sig mest åt konst, litteratur och teater. Han avled 1932.

I provnumret 1912 deklareras att tidningen skall verka för det svenska biografväsendets höjande i moraliskt, kulturellt och konstnärligt avseende. Tidningen tar avstånd från tanken på kommunalisering, förstatligande eller samhälleligt stöd åt mönsterbiografer. Däremot propageras för statligt stöd åt undervisningsfilm.

Erik Brogren försökte åstadkomma en seriös debatt om film och lockade framstående kulturpersoner till sin tidning. Bland bidragsgivarna fanns professor Frans von Schéele, biografdirektören Lars Bergström, chefen för Statens biografbyrå Gustaf Berg, författarna Albert Engström, Karl-Erik Forsslund, Ludvig Nordström, Birger Mörner, Ture Nerman och Ellen Key.

Biografen utkom med sammanlagt fyrtiosex nummer och kostade fyra kronor i helårsprenumeration. Den såldes bland annat på flera biografer och innehöll artiklar och notiser om film, översikter av repertoar, dikter, skämtteckningar med mera.

I tidskriftens anmälan i nr 1, 1913, skrev Erik Brogren: "och vad kan biograferna bjuda? Allt kroppsligt, men också allt själsligt, som är skönjbart i det kroppsliga genom rörelse, min och åtbörd". Han tillägger att "kinematografisk konst" är rörlig och levande.

En osignerad artikel med rubriken "Kinematografiens väsen", gissningsvis av Erik Brogren, är ett första försök till formulerande av filmens estetik, där

författaren varnar för jämförelser mellan kinematograf och teater, som han förklarar är två skilda saker med skilda uttryckssätt.[4]

I ett öppet brev till redaktören från vännen Albert Engström ger denne sin syn på kinematografen och beskriver med exempel dess väsen: förmågan att hålla fast och bevara glimtar av levande liv, fixera historia, dagligt liv och skönheten i naturen.

Hans lilla essay, varom mera i det följande, på en och en halv sida är ett tidigt exempel på hur en diktare givit litterär gestalt åt sina filmupplevelser.

I tredje häftet 1913 skrev Erik Brogren en högstämd dikt betitlad Dukens konst. Där heter det till exempel:

> Hav tack, o liv, för varje illusion,
> som utsikt ger mot större verkligheter ...

Folkskolläraren Frans Hallgren skrev entusiastiskt om att filmen skulle stödja lokalhistoria och värna om kulturhistoriska värden.

I en anonym artikel i samma häfte efterlyses goda författare för filmen: "Alltså hit diktare! Bion kallar er."

I andra årgångens tredje häfte efterlyses en bättre filmkritik i dagspressen. Vidare diskuterades praktiska filmproblem: projektion och musik. I en artikel om biografmusik i andra årgångens femte häfte läser man att "i en biograflokal är akustiken av mindre betydelse än musikens förmåga att bidraga till underhållningen utan att förstöra publikens nerver och öronhinnor". Andra tekniska problem som diskuterades var ljudfilm och stereofonisk film. I andra årgången ges också en rad förslag till användningsområden för filmen: Den kan ersätta fotografiet i journalistiken (nr 17) och ge information om vår jord (nr 4). Den kan popularisera försvaret (nr 7), användas i politiska valkampanjer och göra industrireklam (nr 11). Den kan också brukas som tämjare av vilda stammar i kolonierna (nr 16): "Narra dem att skratta, visa inga krigsredskap eller krigsbilder".

Tidningens tyngst vägande bidrag är en artikelserie i numren 6 till och med 11 1913 av Ellen Key, kallad "Nöjeskultur". Uppsatsen ger en rad exempel på hur Ellen Key vill se filmen användas och utvecklas för att på bästa sätt bli till nytta och nöje. Den utvidgades och gavs ut i Laboremus' skriftserie följande år och nådde sålunda en mycket stor läsekrets. Jag återkommer till detta.

I artikeln "Biografen som folkuppfostrare" gav Edvard Laurent en ingående beskrivningen av filmen. Han hade till exempel observerat att filmen ger mindre utrymme för den egna fantasien än litteraturen:

> Den har skänkt oss nya andliga värden, som komma att till en viss grad prägla vår framtida kultur. Biografen är nämligen en naturskildrare som ingen, och kommer för varje dag, som går, att allt fullkomligare fylla denna sin uppgift.

Ingen bok, hur väl den än är illustrerad, kan skänka oss en så fyllig och levande bild av länder och folk, dess växt- och djurliv som biografen. Vid läsningen av en bok grumlas oftast de erhållna intrycken av läsarens egen fantasi, och behållningen blir en mer eller mindre förvanskad bild av verkligheten.

Filmen lämnar intet rum för åskådarens fantasi utan ger en sann och helgjuten bild av naturen, ända in i dess minsta detaljer. Som naturskildrare står biografen "hors concours". Ej mindre betydelsefullt är, att den vidgade synkrets, som mikroskopet skänkt oss genom biografen, blivit den stora allmänhetens egendom.[5]

I en kort betraktelse "Förr och nu", berättar Ludvig Nordström om sin barndoms "lantärnamajkaföreställningar" och reflekterar över tidens förändringar vid ett flyktigt besök i sin barndomsstad:

Jag kan mycket väl minnas, hur ett rykte spred sig i sta'n, att det skulle, inom kort, bli en "lantärnamajkaföreställningpåarbetarföreningen".

Och så kom dagen eller rättare sagt kvällen. Den lilla staden låg försänkt i mörker, stjärnorna tindrade, i husens fönster lyste ljus och på gårdarna susade de nakna trädkronorna, ity det var alltid om vintern.

Arbetarföreningen låg på en höjd norr om sta'n, och dit vandrade nu i den mörka aftonen grupper av folk, och i varje grupp var ungdomen i majoritet. Det var mammor, systrar, tanter, mostrar, fastrar eller jungfrur, som konvojerade. Papporna sutto allvarliga på stadsfullmäktigesammanträde eller på krogen eller rent av på sina kontor — men det sista har vi, uppriktigt sagt, litet svårt att tro ändå.

Arbetarföreningen — det var teatern det. En stor, avlång sal med en massa bänkar, som i kyrkan, på ena kortsidan en ridå med målade schabrak och tofsar, på andra kortsidan en plankupphöjning, som var fond, på långväggarna fornnordiska vapen och sköldar i målad papp och lampetter, som osade, mitt i taket en krona med eldröda tyghistorier på.

Nu var salen, denna gång, endast svagt upplyst, och i stället för ridå såg man bara ett vitt, slätt jätteskynke. Och på plankupphöjningen stod en fotografiapparat, och det var lantärnamajkan.

Bänkarna voro fullsatta med alla stadens barn, som vände magen framåt men skickligt nog ansiktet bakåt för att se dels på lantärnamajkan och dels på varandra — och så med ens blev det kolsvart i salen, ty vaktmästaren hade släckt lamporna, och det gick som en susning genom bänkraderna, det var ju som en spökhistoria.

Så viskade ett par röster vid lantärnamajkan, det surrade och lät, och så stod en ljuscirkel med ens på det vita skynket.

— Ah!

Nu började föreställningen.

En röst sade som ur himlen:

— Ett landskap i Schweiz!

Dödens tystnad. Så står helt oväntat det schweiziska landskapet där, stilla, orörligt; och det susar över bänkraderna igen. Det börjas viska, enstaka högt uttalade reflektioner höras i mörkret och framkalla fnitter; ögonen vänja sig vid mörkret och man spanar efter bekanta; och under tiden följa bilderna i oavbruten rad.

Men ett tu tre försvinner ljuset och det blir mörkt.

Undran!

> Så kommer en färgad kompass-ros fram på skynket och bladen i rosen börja växla och vridas, det hela blir som ett snurrande fyrverkeri i miljoner färger, som kunna komma en att få kväljningar, huvudvärk och sjösjuka.
>
> Salen är full av rök och kvalmigt os, och när med ens ljuset tändes igen dyka bleka ansikten och klippande ögon fram ur mörkret, somliga gråta, andra se oändligt frånvarande ut, och vid mammors, systrars, tanters, mostrars, fastrars och jungfrurs hand myllra barnen ut i den kalla vinterkvällen, där luften står som glas och stjärnorna hopat sig, så att himlen är alldeles vit, och ner för gator och gränder svinna grupperna bort från höjden, där de i os och rök fått ta en utsikt över världen, långt, långt bortom bergen.
>
> Och sen lever den aftonens minne i många hjärnor, slår rot, skjuter stam och blad och blommor i en bild av världen, närmast lik den snurrande färgsolen, som ger kväljning, huvudvärk och sjösjuka!
>
> Det var i min barndom det.

Berättelsen avslutas med att han återkommit till sin barndomsstad och får se ett tecken på civilisationens framsteg:

> Men på kvällen, då jag går till mitt hotell — ty i min egen barndomsstad är jag nu en sådan främling, att jag måste bo på hotell — passerar jag förbi ett gathörn, där en grupp pojkar stå samlade under en susande acetylenlampa, och i dörren står en karl i kusk-livré!
>
> Det är biografen!
>
> Då drar jag mig till minnes, att i min barndom var just här en krog, där ofta fulla karlar lågo blodiga i rännstenen och sovo ruset av sig. Och vid detta blir jag betänksam och frågar mig, om jag skall ta det som en symbol, ett tecken. Biografen i krogens ställe?
>
> Om det vore så väl! Man får se! Och hoppas![6]

Kriget gör sig märkbart i flera artiklar 1914: Gustaf Berg upplyser till exempel om att flera svenska filmbolag föreslagits bojkottade i en artikel i tyska tidskriften Bild und Film, där det hävdas att svenska filmbolag skulle vara förgreningar av franska firman Pathé, ett påstående gripet ur luften.[7] En artikel berättar om den tyska militärens användning av kinematografien,[8] en annan tar upp krigsfilmernas dokumentariska värde och vikten av att skilja mellan äkta dokumentärfilm och historieförfalskningar.[9]

Filmens stjärnor fick då och då presentationer. År 1913 hette de stora humoristerna John Bunny, André Deed, Max Linder och Prince-Rigadin. Victor Sjöströms *Ingeborg Holm* fick ett utförligt reportage i ord och bild (nr 9).

I tidningen ingår också ett och annat bidrag som inte rör film, till exempel (i nr 21, 22 1913) avsnitt ur Birger Mörners söderhavsskildring *Aráfis tropiska år,* som utkom 1914; Lydia Wahlström skrev (i nr 22 1914) om "Kroppsrörelse och folkhälsa", Harald Hjärne (i nr 29 1914) om "Fosterländsk bildning" och Martin Koch (i nr 25 1914) om krogliv på 1500-talet.

I sista numret 1914 aviseras en tredje årgång, men därav blev av okänd anledning intet.

Film- och biografbranschens organ *Filmbladet* startade 1915, redigerad av Karl Lundegård och utgiven av Förlagsföreningen Filmbladet u.p.a. genom Karl Lundegård. Han hade varit verksam i landsortspressen sedan mitten av åttiotalet och senare medarbetat i Dagens Nyheter och Svenska Dagbladet. Sedan Filmbladet lagts ner 1924 och Lundegård lämnat tidningsmannabanan blev han ägare till Katarina- och Chicagobiograferna i Stockholm och vice ordförande i Sveriges Biografägareförbund.

Filmbladet utkom först med två nummer i månaden, från 1919 en gång i veckan. Det var en neutral tidning som strävade efter att tillvarata alla branschens intressen. Drygt två år innan tidningen upphörde, blev den Filmuthyrareföreningens språkrör. Det förändrade dock inte Lundegårds oberoende politik, vilket snart ledde till att han kom i konflikt med den nya arbetsgivaren, som ville ha sina speciella intressen bättre tillgodosedda. Efter tio års trogen tjänst fick Karl Lundegård vid ingången av år 1924 motta ett kort meddelande från Filmuthyrareföreningen, där han ombads att till 1 april ställa sin plats till förfogande.[10] Efterträdare var redan utsedd. Lundegård lät sig dock inte nöja med detta utan fortsatte att redigera tidningen, vars tillståndsbevis han hade i sin ägo, och filmuthyrarna fick skaffa sig en ny tidning, Svensk Filmtidning, som startade 1 april 1924. Med snabbt sinande annonsintäkter kunde Filmbladet i längden inte hålla sig vid liv utan upphörde med utgången av år 1924.

Filmbladet lade an på saklig information och var väl orienterad i det som rörde film- och biografväsendet, i högre grad dess tekniska och organisatoriska utveckling än dess konstnärliga. Den tillhandahöll senaste nytt från utlandet i fråga om inspelningar, tekniska uppfinningar m. m. och bevakade film- och biografutvecklingen i Sverige.

I avdelningen Film- och Biogubbar porträtterades företrädesvis direktörer och andra ledande inom branschen. Nya filmer presenterades genom helsidesannonser, reportage och genom biografbyråns listor på granskad film. De flesta numren inleds av en artikel av Lundegård, där aktuella händelser och spörsmål kommenteras: riksdagsmotioner om film, nöjesskatten, annonsavtal etc. men också mer allmänna ämnen som filmens förhållande till teater och litteratur, censurens uppgift, filmmusiken, filmkritiken m. m.

Några litterära ambitioner hade tidningen inte och medarbetarna är till största delen rekryterade från de egna yrkesleden, men en del kulturpersoner medverkade i intervjuform.

Tidningen sneglade inte på någon bredare publik utan var torrt facklig, någon filmstjärnejournalistik förekommer mycket lite och är sparsamt illustrerad. Chaplins äktenskap, Hollywoodmorden och Gloria Swansons garderob passerar i små notiser.

Filmkritik förekom inte förrän i början av 1920, då Karl Lundegård ansåg tiden mogen:

> I filmens barndom behövdes ingen filmkritik. Det fanns ingenting att kritisera. Ingen litteraturanmälare sysselsätter sig med positivvisor, ingen konstanmälare uttalar sig om gatans tavelutställningar. Kritik förutsätter en viss betydenhet hos det som kritiseras. Det måste kunna behandlas som konst, även om det har sina brister. Eljest tiger kritiken.[11]

Han stod själv för den filmkritiska avdelningen, som företrädesvis behandlar svensk film och mer betydande utländsk på ett välvilligt och rätt torrt sätt mest beaktande handlingen och skådespelarprestationerna och mindre de filmiska kvaliteterna.

En biografpublikens egen tidning skulle *Röda Kvarns Filmnyheter* vara, som Röda Kvarn utgav åren 1917 och 1918 utan angivande av redaktör och i samarbete med Svenska Biografteaterns Filmbyrå. Tidningen utkom med tre fyrasidiga nummer första året och omkring tolv likaledes tunna häften andra och sista året och utgavs i avsikten att efterhand ersätta biografernas programbroschyrer, som tidningen ansåg förlegade och inte längre motsvarande publikens krav. Den presenterade i populär form svenska och utländska filmer på repertoaren och hade fylligt bildmaterial och notiser om ditt och datt från filmens värld, som att Douglas Fairbanks räknades till Amerikas mest lovande unga vetenskapsmän, innan han förlorats för filmen! (Sanningen var att han besökt Harvard ett par månader.) Men tidningen innehöll också intressanta intervjuer och artiklar: I dess andra nummer 1917 relaterades när Selma Lagerlöf tillsammans med Victor Sjöström bevistade en föreställning av *Tösen från Stormyrtorpet* på Cosmorama i Göteborg. Hon var mycket imponerad av denna första filmatisering av hennes verk, och *"hon grät precis som alla andra"*, uppger tidningen. "Jag hade aldrig vågat hoppas, att det skulle bli så vackert och så bra. Detta är ju ett stort skådespel", citerar tidningen författarinnan. Filmen mottogs med ihållande applåder och författarinnan avtackades med rungande hurrarop. Utanför biografen var gatan svart av folk och Selma Lagerlöf med väninna och regissören kunde svårligen ta sig igenom den kompakta folkskaran, berättar tidningen. Skildringen stämmer överens med Victor Sjöströms berättelse av samma händelse drygt två decennier senare. De lyckades emellertid inte tränga sig igenom folkskaran utan fick smyga ut genom en bakdörr och kryssande mellan soptunnor på den svarta bakgården ta sig ut på en sidogata.[12]

Röda Kvarns Filmnyheter lyckades också få ett uttalande till premiären av *Ingmarssönerna* av den mycket intervjuovillige Victor Sjöström. Han förklarar i amper ton i ett brev till redaktören, som envist bett om ett uttalande, att han ogillar pressens filmjournalistik: "Jag förstår ju nämligen, att Er begäran blott bottnar i en önskan att få min medverkan till den reklam, som Ni antagligen ämnar sätta igång. Och detta vill jag inte vara med

om. [...] All reklam har ju i allmänhet något löjeväckande och motbjudande med sig — men kan man ändå inte göra filmreklamen *litet* smakligare?"[13] Han förvånade sig över att hopdiktade galenskaper om filmskådespelare har läsvärde. På redaktörens fråga vad han velat med *Ingmarssönerna,* svarar han att hans mål varit att få åskådaren att mottaga samma stämning som berättelsen ger och därtill ge något av kulturhistoriskt intresse.

I samma nummer som Victor Sjöströms brev är publicerat, skriver journalisten Vera von Kraemer om Sjöströms filmatisering av Selma Lagerlöfs *Jerusalem.* Hon betraktar *Ingmarssönerna* som ett självständigt konstverk och inte enbart som en samling illustrationer.

Harriet Bosse, som filmdebuterade i filmen, eller rättare filmerna — den visades i två delar — berättar i en intervju om sina erfarenheter av filmarbetet och sin syn på filmkonsten.[14]

Av utländska filmer ägnas Griffiths båda storfilmer *Nationens födelse* och *Intolerance* den största uppmärksamheten inför premiärerna, *The Birth of a Nation* från 1915 hade sin svenska premiär först 23 september 1918 och *Intolerance* från 1916 premiärvisades i Stockholm den 19 maj 1919.[15]

Röda Kvarns Filmnyheter följdes av en rad små biograftidningar, och även flera filmbolag skaffade sig egna tidningar i Pathé Frères' efterföljd.

Odeons Filmnyheter, 1918—1921, var fyrasidiga häften som presenterade kommande filmer på Odeon-Teatern. *Biografägarnas Filmrevy* 1922 utgavs av AB Skandias Filmbyrå med Sölve Cederstrand som redaktör. Cederstrand var regissör till *Ett ödesdigert inkognito* 1920 och uppträdde från 1925 som flitig manusförfattare. Biografägarnas Filmrevy utgavs för att hålla biografägarna underrättade om tillgängliga filmer och ersatte föregående års filmtidningsförsök, *Mr Gynts Filmrevy.* AB Victoria-film gav ut *Victoria-Veckan* med programnyheter 1916—1917, filmbolaget Universal gav ut *Universal-Nyheter* 1923—1924, och Fox reklamerade i *Fox Film Först* 1929—1930 för att nämna några mer substantiella exempel. *Från Filmvärlden* hette en liten tidning utan årtal som utgavs i fyra nummer av Edvard Johansson och innehöll nyheter från AB Films Stockholm. *Filmreklam* utkom 1918—1919 och var "biografägarens oumbärlige rådgivare" innehållande framför allt bioannonser och recensionsutdrag. Utgivare var E. W. Sundler, "medlem av samtliga filmorganisationer".

Vid krigets slut ser en helt ny typ av filmtidningar dagen — den populärt hållna publiktidningen, som vegeterade på allmänhetens ständigt växande intresse för filmen och dess stjärnor. Den hade sin förebild i USA, där dylika tidningar uppblomstrat i stjärnsystemets spår.

Det var Albert Bonniers förlag, som lanserade den nya filmjournalistiken

med tidskriften *Filmen*. Den redigerades av Sigfrid Bergh, som var journalist i Dagens Nyheter, och utkom åren 1918—1920. Upplagesiffrorna för häftena varierade mellan 10 000 och 27 000 ex.[16]

Filmen innehåller reportage, intervjuer, filmberättelser, en frågespalt, en "finn fel i filmen"-spalt, en korrespondensklubb och annat lättsmält stoff men också tyngre artiklar dryftande olika problem: biografaffischerna, nöjesskatten, skolfilm m. m. I julnumret 1920 skrev Daniel Fallström om den idealiska filmen. Tidningen är mycket rikt illustrerad med fotografier från filmer, bilder ur filmstjärnornas liv, skönhets- och modeparader, idolporträtt.

Bildmaterialet hade också stor plats i den likaledes oberoende publiktidningen *Filmkonsten* som utkom 1919. Redaktör var Albin Malmström, utgivare Svenska Förlaget.

I presentationen heter det att den filmintresserade stora allmänheten hittills saknat ett sakkunnigt och vederhäftigt organ, som samtidigt är lättläst, en brist som Filmkonsten vill avhjälpa. Den utkom som veckotidning och innehåller notiser, reportage, filmkåserier, frågelåda, "finn fel i filmen"-spalt samt en stor recensionsavdelning med osignerade artiklar om de viktigare premiärerna. Kritiken är kortfattad och klar och präglad av kritisk sans. Kritikerna bedömer även filmiska kvaliteter som foto och ljussättning, tar sällan till överord och visar stor förtjusning i t. ex. Chaplin. Dennes *Ett hundliv* var höstens schlager på Röda Kvarn och den recenserades entusiastiskt i Filmkonsten (nr 2) av Carl Björnberg, filmkritiker i Nya Dagligt Allehanda. Han bidrog med flera fristående artiklar och recensioner, bland annat av Frank Lloyds *Les Misérables* från 1918. Han omnämner skådespelarna men ej regissören, vilket var typiskt för dåtida filmkritik.[17]

En enquête till en rad film- och kulturpersoner om filmens mål och möjligheter upptar stor plats. Bland svaren märks Daniel Fallströms uttalande (i nr 1 1919) om filmen som skönhetsförmedlare, Gustaf Bergs försvar i samma nr för filmkonstens frihet, Erik Karlholms kritik i nr 2 1919 av filmatiseringar och önskemål om originalmanuskript, Ernst Klarins framhållande i samma nr av filmens betydelse för forskning och undervisning. Flera tillfrågade uppehåller sig särskilt vid bristen på filmförfattare och specialgjorda manuskript i samma nummer.

Filmkonsten hängav sig inte som Filmen åt filmstjärnedyrkan, det markeras genom en artikel om stjärnkultens fara för filmkonsten. I stället för stjärnorna framhöll tidningen författarnas betydelse (nr 5).

Två sextiofyrasidiga häften av *Filmrevyn* utkom utan angivande av redaktör på Holmquists boktryckeri. Den vände sig till den allmänhet som hade lite allvarligare filmintressen än filmstjärnor och innehåller bland annat en

intervju med den danske filmregissören Benjamin Christensen; en artikel om Victor Sjöström och om Ivan Hedqvist av Vera von Kraemer; en presentation av *Intolerance,* ett kåseri av Erik Nyblom (signaturen Mac i Dagens Nyheter), vidare recensionsutdrag, ett reportage om Råsunda med mera. Mer teoretiskt stoff ger en artikel av Ragnar Jirlow. Den behandlar filmdramatikens väsen och särart i jämförelse med litteraturen och är ett försök till estetisk analys av filmkonsten.

Filmvärlden var en tidning för den breda publiken vilket inte hindrar att den hade vissa litterära kvaliteter och behandlade filmen som en seriös konst. Den var månadstidning och utkom endast 1919. Redaktör var Ragnar Cederstrand, som året därpå blev huvudredaktör för Filmjournalen och tog med sig Filmvärldens redaktion dit. Ragnar Cederstrand hade medarbetat i en rad stockholmstidningar sedan 1912 — Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, Dagen och senast i Stockholms Dagblad.

Filmvärlden gav stort utrymme åt film- och filmstjärnereportage men hade också en stor filmkritisk avdelning, dels i form av "Veckans premiärer", ett knippe rätt tamt skrivna osignerade recensioner, dels i form av längre signerade artiklar om märkligare filmer som *Intolerance*[18] och *Sången om den eldröda blomman.*[19] Skribenter var bland andra Mr Gynt, alias Sölve Cederstrand, Mr Jones, alias David Jonason, sedermera landets förste idrottsredaktör i Dagens Nyheter, dennes blivande hustru Elsa Danielson — signaturen Marfa i Dagens Nyheter, och en nykomling i filmsammanhang, Jul. Regis, då känd som vår kanske bäste författare av detektivromaner. Han är en av våra allra kunnigaste och bästa filmskribenter från stumfilmstiden och är författare till den historiska översikten *Filmens roman* som jag återkommer till.

I Filmvärlden skrev Regis en översikt av fransk och italiensk filmkonst (nr 8—9) och en artikel om Griffith (nr 5). Han recenserade också Douglas Fairbanks' *Lev livet leende,* en handledning i levnadsvett och samtidigt en självbiografi, samt Burt E. Stevensons *En kung i Babylon. Ett filmäventyr* (nr 10—11). Det var kanske den första romanen i svensk översättning med filmen som ledmotiv, en ny amerikansk genre.

Filmjournalen, som startades av Åhlén & Åkerlunds förlag 1919, var den framgångsrikaste av alla filmtidningar och upphörde inte förrän 1954, då den ersattes av *Bildjournalen.* Den slukade inte bara Filmvärlden; 1921 uppgick även tidningen Filmen i Filmjournalen. Den utkom var fjortonde dag till slutet av 1922, då den blev veckotidning. Någon uppgift på upplagestorlek från tjugotalet finns inte, men 1931 utkom den i tjugofyratusen exemplar.

Filmjournalen var den ojämförligt bästa filmtidskriften under stumfilms-

tiden. Den hade skickliga medarbetare och var internationellt välorienterad med många utlandskorrespondenter: Gösta G:son Wrede i New York och Hollywood, Ture Dahlin i Paris, Gerda Marcus i Berlin, Leonard Clairmont, som egentligen hette Klarberg, i Hollywood och signaturen C. H. i Köpenhamn. (Uppgiften i Clairmonts memoarer *Tusen och en natt i Hollywood,* s. 109, att han var den förste skandinaviske filmkorrespondenten i Hollywood är felaktig. Wrede var där 1925, året före Clairmont.)

Jul. Regis skrev elegant och kunnig filmkritik från andra numret 1919, artiklar om filmatiseringar (nr 4 1919), Strindberg och filmen (nr 1 1922) och en serie artiklar om "Pennan i filmens tjänst" (nr 3—7 och 9 1921), där några bemärkta scenarioförfattare, mest från Hollywood, presenterades: Thomas Inces skribent Gardner Sullivan och den flitigt verksamma Anita Loos, den engelske förströelseförfattaren Cosmo Hamilton, äventyrsförfattaren Rex Beach, nobelpristagaren Maurice Maeterlinck och författaren—regissören Erich von Stroheim.

Jul. Regis var också tidningens "svarsonkel" från 1922, vilken besvarade frågor från läsekretsen, mest rörande filmstjärnornas medverkan i olika filmer, deras ålder och familjeförhållanden, adresser etc., en ny form av journalistik som filmen fört med sig. Jul. Regis medarbetade till sin död 1925 vid trettiofem års ålder.

Bland andra skribenter utmärkte sig Ture Dahlin för idérikedom och sakkunskap. Han gav filmdebatten teoretiskt stoff när han som Pariskorrespondent introducerade de franska filmestetikerna Louis Delluc[20] och Jean Epstein[21] och berättade om den av Delluc grundade filmtidskriften *Cinéa* och den avantgardistiska filmstudion och biografen Vieux-Colombier.[22]

Han framhöll den franska intelligentians stora filmintresse som inte hade någon motsvarighet i Sverige. Filmjournalen konstaterar i andra numret 1923 att det stora utrymmet åt filmen i svensk press snarare är en eftergift åt publiksmaken än en honnör åt filmkonsten: "De, som ha verkliga förutsättningar att sakligt kunna bedöma, hålla sig för fina att ägna denna uppkomling bland konsterna någon uppmärksamhet."

Dahlin hade på nära håll följt de intellektuellas uppblomstrande filmintresse i Frankrike och han hoppades att de skulle kunna påverka filmen i en mindre kommersiell riktning, men han hyste också farhågor att debatten skulle bli allt för snobbig:

> Denna intelligensens rörelse mot filmen och dennas erkännande som konst är mycket betydelsefull, och man har rätt att börja hoppas på filmens befrielse från det skadliga merkantila tyranniet. Samtidigt må vi emellertid uttala den förhoppningen, att samma förskjutning inte skall göra filmen till "estetsnobbarnas" omdaltade skötebarn, varigenom den skulle ryckas ifrån dem, som ha de första inteckningarna — folket. Ty filmen är framför allt en populär konst, vilket ej alls behöver vara liktydigt med mindervärdig konst.[23]

Det insiktsfulla inlägget belyser ett svårt dilemma för filmen — att vara "folklig" och samtidigt kommersiell eller att bli en exklusiv, "fin" konst utan intresse för den stora publiken, två lika lite önskvärda vägar för filmens utveckling.

Dahlin fick från 1924 sällskap av likaledes mycket franskorienterade Sven Stolpe, som i en rad artiklar läxade upp svenskarna för deras retarderade filmuppfattning och framhöll Frankrike som mönster med sin livliga teoretiska filmdebatt och sina modernistiska filmer. Stolpe avlöste Jul. Regis som svarsonkel och svarade för brinnande livet på de skäligen banala frågorna utan större respekt för sanningshalten i svaren. Han förvandlade spalten till en originell skämtspalt.

Sven Stolpe skrev filmkritik regelbundet mellan 1925 och 1927 under signaturerna Serge, Spes, S-e eller bara -e och även i sitt eget namn. Därefter skrev han artiklar i olika filmämnen, i genomsnitt ett tiotal om året t.o.m. 1930 och några enstaka de närmast följande åren, vilka i hög grad präglade tidningen och även ledde till polemik.

Sölve Cederstrand skrev filmrecensioner under signaturen Mr Gynt och kritik av kritik. Han anklagade till exempel Stockholms kritiker för att vara allt för stränga mot svenska filmer i stället för att stödja dem och för att göra för många misstag, varvid han tog Robin Hood som exempel.[24]

Gerda Marcus hade varit Berlinkorrespondent i Dagens Nyheter och Nya Dagligt Allehanda samt redaktionssekreterare i Thalia, när hon 1913 knöts till Svenska Dagbladet, bland annat som filmrecensent. Hon skrev också flitigt i Filmjournalen, mest porträtt av filmskådespelare och även av regissörer — t. ex. av Emil Jannings (nr 1 1926), Erich Pommer (nr 15 1927) och Fritz Lang (nr 2 1926) och gjorde en intervju med Pudovkin, där denne berättade om sin filmbana (nr 20—22 1928). Som Berlinkorrespondent skrev Gerda Marcus också en entusiastisk recension av Eisensteins *Pansarkryssaren Potemkin,* som haft premiär på en mindre biograf i Berlin våren 1926. (Urpremiären ägde rum i Moskva i december 1925). Filmen hade först förbjudits av censuren men frisläppts av högsta instans trots protester från krigsministern, som förklarat filmen farlig för den allmänna säkerheten. "Att Pansarkryssaren Potemkin är stor konst äro till och med filmens värsta belackare ense om", skriver Gerda Marcus och tillägger att pressen ännu aldrig använt dylika superlativer vare sig om en teater- eller filmföreställning.

Eftersom filmen totalförbjöds av den svenska censuren och inte kom upp på den ordinarie biorepertoaren förrän 1951, fick den aldrig tillfälle att under stumfilmstiden i vanlig ordning konfronteras med filmkritiken i dagspressen, och därför kan det ha sitt intresse att återge Gerda Marcus' omdöme av filmen:[25]

Filmen har uppbyggts efter autentiska dokument rörande det matrosuppror, som 1905 utbröt på pansarkryssaren Potemkin, då denna efter rysk—japanska kriget låg utanför Odessa. Den direkta anledningen till upproret var, att matroserna nekade förtära ruttet kött. Skeppsläkaren förklarade, därtill nödd och tvungen, att köttet var ätbart. De matroser, som äro nöjda, skola träda fram ur ledet. De andra skola skjutas.

Då ljuder plötsligt ropet: "Bröder, på vem skjuta ni?" Och därefter hjälpte inga kommandoord mer. Myteriet bryter ut, revolutionens vågor slå in över landet.

Masscener, så väldiga, som man ännu aldrig sett på film, utspelas. Det är berömda skådespelare från Moskvas konstnärliga teater, för närvarande kanske den förnämsta i världen, som medverka, utan att deras namn nämnas, och för övrigt Moskvas befolkning. Men framför allt har regissören G. M. Eisenstein utfört ett arbete, som ej kan skildras med tryckta ord. Massorna leva, varje enstaka ansikte har sin särskilda prägel, är inarbetad i mängden, lever för sig och gör ett oförgätligt intryck på åskådaren. Några soldater gå allvarligt, tyst, målmedvetet, med höjda gevär mot massorna, som vika inför detta fåtal män. Agitatorerna tala, man hör eller ser så gott som vart enda ord de säga. Och dock tala de ett för oss främmande språk, som ej förklaras genom några texter. Den matros, som med sitt utrop: "Bröder, på vem skjuta ni?" sprängde bojorna, har fallit för en lönnmördares kula. Förbi hans lik, som placerats vid kajen, defilera massorna. Hela staden, som är uppbragt, ängslig, undrande, nyfiken, sorgsen. Väldiga stridsscener och massakrer, enstaka människors förtvivlan och kamp för friheten och livet växla.

Filmen kan helt enkelt ej beskrivas. Den måste ses. Den är revolutionen själv. De undertrycktas jämmer, deras längtan efter frihet, deras tro på att revolutionen skall ge dem paradiset på jorden, de döendes stönanden, kosackernas vilda ritt, massornas flykt och slutliga segerjubel. Knappt en enda scen visas utan att publiken kväll efter kväll bryter ut i ändlösa applåder inför "öppen ridå". Och allvarliga affärsmän, som annars ej blir gripna av något i världen annat än möjligen av ett för dem ödesdigert börsfall, gå dagar i sträck omkring som om de gingo i sömnen. Bilderna lämna dem ej någon ro. De väldiga scenerna, den hemska, grandiosa stämningen i denna film, som ingen verkligt förstklassig Berlinteater vågade ta upp för att ej stöta sig med den höga överheten och den borgerliga publiken, har kommit till och med arbetsmaskinen Berlin att stanna för ett ögonblick, att reflektera och att vördsamt böja huvudet för denna mästerliga regikonst, som kommer från Ryssland, därifrån vi västeuropéer fått så mycken och säkerligen än komma att få mycken gedigen, god och genial konst. Berlin i maj.

Gerda Marcus beskriver målande filmens innehåll och prisar dess regissör men tar inte upp några av filmens formella kvaliteter eller förklarar vari den mästerliga regikonsten består. Hon har gjort en expressiv filmpresentation snarare än kritisk analys och hon har säkert lyckats i sitt uppsåt att entusiasmera den svenska läsekretsen för filmen. Censorerna lät sig dock ej beveka.

Filmjournalens stora recensionsverksamhet sköttes av många olika skribenter. Man uppehöll sig mest vid mer betydande filmer medan de sämre förtegs.

Erik Zetterström — Kar de Mumma — skrev lättsamma kåserier med filmanknytning. Den fotografiska illustreringen var riklig och av hög kvalitet.

År 1920 startade två stora filmtidskrifter, Filmnyheter och Biografbladet.

Biografbladet var från början biografägarnas fackorgan och utkom med olika redaktörer och i varierande skepnad till 1952. Dess förste redaktör var Knut Jeurling, som i mars 1925 efterträddes av Zakarias Lindberg.

Jeurling skrev i Stockholms-Tidningen 1913—1930, då han blev direktör i AB Annonstjänst. Han var också en tid ombudsman i Sveriges Biografägareförbund och 1926—1927 ordförande i Svenska Filmklubben, en sällskapsklubb inom facket, som startat på Jeurlings initiativ 1924.

Lindberg hade medarbetat sporadiskt i Stockholms-Tidningen 1894—1907 och skrev om film i diverse filmtidningar.

(Från 1929 upphörde Biografbladets beroende av biografägarna. Efter kriget blev tidskriften under ledning av Gösta Werner och med bland andra Ragnar Allberg som medarbetare i en högkulturell tidskrift — en filmvärldens motsvarighet till litteraturdebattens Ord och Bild och BLM. 1949 övertogs ledningen av Henning Österberg, som hade sorgen att se tidskriften tyna bort på grund av allt för få prenumeranter och en allt mer modstulen medarbetarskara.)

Biografbladet grundades för att tillvarata biografägarnas intressen och se till att de förblev oberoende i framtiden. Tidningen hade under stumfilmstiden likheter med det andra stora branschorganet, Filmbladet. Den utkom två gånger i månaden och materialet utgjordes till stor del av kortfattade notiser om nyheter från filmens värld, kommentarer till beslut och händelser rörande filmbranschen — riksdagsmotioner, kongresser inom- och utomlands, nyutkommen filmlitteratur, nyuppförda biografer etc.

En bit in på år 1923 började signaturen Romulus recensera, eller snarare presentera film. 1924 inträdde Robin Hood bland medarbetarna genom ett kåseri om sina filmupplevelser i Nagasaki (nr 24), och året därpå skrev han en krönika över biosäsongen 1924—1925 (nr 10).

Från 1929, då tidskriften ändrade kurs från att ha varit uteslutande biografägarnas fackorgan till en "fack- och publiktidning" med fylligare och mer omväxlande innehåll, skrev Robin Hood mer regelbundet artiklar i skilda ämnen som den talande filmen,[26] filmmusiken,[27] biografkrisen[28] och en filmöversikt[29] där den ryska filmen stod i blickpunkten.

Samma år började Dagmar Waldner den då och då återkommande "Bokspalten", där nyutkommen filmlitteratur recenserades. Dagmar Waldner publicerade också en längre artikelserie 1927 om kinematografiens utvecklingshistoria.[30]

Bildandet av föreningen Arbetarkultur och dess privata visningar av

Pansarkryssaren Potemkin och andra censurförbjudna ryska filmer bevakades med stor oro av Biografbladet av naturliga skäl — det var en ovälkommen konkurrens för biografägarna som befarade en snabb utveckling av privata föreningsbiografer.[31]

I övrigt kan nämnas att Lasse Ring skrev verser och Gustaf Berg kåserade under signaturen Biogenes.

Filmnyheter utgavs av Svensk Filmindustri och utkom varje vecka från oktober 1920 till november 1929. Den vände sig till biopubliken och såldes på en rad biografer i stället för de brukliga programbladen. Det hände faktiskt att biobesökare tvingades köpa den tillsammans med biljetten.[32] Filmnyheter behandlade aktuella och allmänna filmfrågor och presenterade veckans bioprogram i urval i form av fotoillustrerade referat, reportage och mer sällan recensioner. Flera artiklar är av hög kvalitet och av teoretiskt intresse.

År 1930 ersattes den av den mycket påvra tidningen *SF-Filmnyheter,* tvåsidiga häften innehållande främst filmpresentationer och produktionsuppgifter. Den efterföljdes i december 1930 av *SF-Nyheter* av ringa format men med framstående filmskribenter med gehör i studentkretsar.

I Filmnyheter medverkade Vera von Kraemer, bland annat under signaturen Maudlin, och enligt Ragnar Allberg skrevs tidningen till stor del av henne.[33] Från 1925 domineras tidningen av Sven Stolpe, som under signaturen Serge tog upp en rad filmteoretiska spörsmål till diskussion och presenterade utländska filmer och skådespelare.

Erik Zetterström publicerade filmkåserier bland flera andra; Mr. Moving med flera skrev filmverser och läsarna bidrog i "Våra läsares spalt" och "Brevlådan".

Svensk Filmindustri gav också ut en ovanlig reklamtidning, *Annandagens Filmnyheter.* Som framgår av namnet utkom den endast Annandag Jul och var en särdeles spridd helglektyr. Den tolvsidiga tidningen i dagstidningsformat hade en upplaga på tvåhundratusen exemplar och utdelades gratis. Den höll en mycket hög standard och bjöd på lättlästa och välskrivna artiklar i blandade filmämnen. Mauritz Stiller berättade om filmatiseringen av *En herrgårdssägen* (1922, s. 5), Julius Jaenzon om den moderna filmfotografiens dekadens (1923, s. 2), Vera von Kraemer skrev om Chaplins filmkonst (1924, s. 5) och gjorde en intervju med den ryske regissören Dimitri Buchowetski, då verksam i Tyskland (1922, s. 3). Ragnar Hyltén-Cavallius gjorde en intervju med Selma Lagerlöf (1925, s. 1) och Sven Stolpe skrev om F. W. Murnaus *Sista skrattet* (1925, s. 3). Tidningen innehöll också reportage, kåserier m. m. Den utkom 1922—1925.

Ett "språkrör för värdekinematografiska frågor" var *Kinematografisk tidskrift,* som utgavs av Kinematografiska Sällskapet och redigerades av Magnus Wester 1921—1922. Tidningen rapporterade från skolmöten och refererade pressuttalanden om skolfilm och dylikt. 1921 finns två artiklar om värdefilm (varmed menas ungefär undervisningsfilm), den ena av biografbyråns chef Gunnar Bjurman, den andra av skådespelaren Ivan Hedqvist.

År 1924 såg flera filmtidningar dagen. En av dem var *Filmkuriren,* som endast utkom med ett par nummer av okänd redaktör, förmodligen filmproducenten, biografägaren m. m. Bror Abelli, då tidningens innehåll huvudsakligen är material om eller av denne.

Sveriges Filmuthyrareförening gav ut *Svensk Filmtidning* 1924, sedan man misslyckats att överta Filmbladet från Karl Lundegård. Redaktör var först Otto Hellkvist. Han efterträddes 1926 av Lars Tessing, tidigare bland annat redaktionssekreterare i Dagens Nyheter. Denne avlöstes av Sven Jerring från tionde numret 1927, vilken redan följande år lämnade redaktörskapet till Sven Lundin. Tidningen utkom två gånger i månaden. Svensk Filmtidning innehåller liksom de övriga facktidskrifterna rikligt med annonser, artiklar om mest praktiska spörsmål, filmpresentationer, notiser, intervjuer med branschmän m. m. 1925—1927 skrev Robin Hood filmkrönikor om den gångna säsongen och en och annan fristående artikel. Någon övrig filmkritik förekom inte.

Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm utgavs, redigerades och skrevs till stora delar av Gustaf Berg. Den utkom en gång i månaden från 1924 till och med 1942. Dess uppgift var "att till bildningsfilmens vänner i Sverige förmedla underrättelser och impulser från skol- och övrig bildningsfilms verksamhetsfält hemma och ute i världen", heter det i tidningens anmälan. Tidningen hade efter ett par månader omkring femhundra prenumeranter. Bidragsgivarna var många och tidningen möttes av stort intresse, främst naturligtvis från skolhåll.

I tidningen skrev t. ex. Walter Fevrell om undervisningsfilm (nr 1 1924), Gunnar Dyhlén om militärfilm (samma nr), Bengt Berg, naturfilmaren, om svårigheterna att vinna statsmakternas gehör för skolfilm (nr 4 1924 och nr 16 1925), och åtskilliga rektorer och lärare uttalade sig om sina erfarenheter av bildningsfilmen.

Stort utrymme gavs åt recensioner av filmlitteratur: bland de kritiserande fanns Vera von Kraemer, Gustaf Berg och Sven Stolpe.

Från andra årgången är Sven Stolpe en av de flitigaste medarbetarna och han berikade den i övrigt ganska torra tidningen med temperamentsfulla utläggningar om filmen inför tysk estetik (nr 20 1926), filmens konstnärliga

seger i Frankrike (nr 22 1926), ryska filmsträvanden (nr 26 1926), om skomakarrealismen i filmen (nr 27 1926) och om ljudfilmen (nr 62 1929). Mest skrev han bokrecensioner. Efter 1929 upphörde hans medverkan i tidningen.

Också Herbert Grevenius och Bengt Idestam-Almquist bidrog med enstaka artiklar i skilda ämnen, dock aldrig om skol- och bildningsfilm. Bengt Idestam-Almquist skrev t. ex. om Murnaus *Faust* (nr 26 1926) och Herbert Grevenius om skomakarrealismen i filmen i polemik med Stolpe (nr 28 1926).

Undervisningsfilm, Upplysningsfilm och *Värdefilm* hette tre kvartalstidskrifter i oktavformat, alla tre redigerade och till största delen skrivna av Gustav Berg. De var intill förväxling och förblandning lika och utkom åren 1927 t.o.m. 1931. Som framgår av namnen innehöll de information om olika slags bildningsfilm, men en och annan "udda" artikel fick också slinka med, som en artikel av Sven Stolpe om det obefogade klanket på amerikansk film (nr 1 1927).

En till utseende och uppläggning snarlik tidskrift var *Tidskrift för armé- och marinfilm,* som utkom åren 1925 och 1926 under ledning av kapten Gunnar Dyhlén, initiativtagare till föreningen Armé- och Marinfilm. Tidskriften var en utvidgning av föreningens tidigare medlemsblad och hade enligt anmälan bland annat i uppgift "att i bilder skildra den svenska armén och marinen". För övrigt informerade den huvudsakligen om instruktions- och bildningsfilm i militärens tjänst, hemma och utomlands.

Filmteknik hette en liten tidskrift, som redigerades först av C. O. C. Dahlström, därefter av Albin Malmström. Den utkom 1925—1928 och vände sig till branschmän med information om tekniska nyheter på filmens område.

Biografägaren. Organ för Sveriges Biografägareförbund redigerades från starten 1926 av Mauritz Enderstedt. Han hade medarbetat i olika landsortstidningar från seklets början, var ombudsman för Svenska Film- och Biografmannasällskapet 1917—1921 och i Sveriges Biografägareförbund från 1919.

I programmet betonas Biografägarens karaktär av medlemsblad, att den uteslutande skall ägna sig åt information och debatt av fackligt intresse. Den utkom med ca tjugo nummer per år och var rätt torftigt illustrerad. Att tidningen snart råkade i konflikt med Biografbladet var självklart, Biografbladet kallade sig alltjämt biografägarnas fackorgan, men tydligen var dess redaktör Knut Jeurling allt för löst knuten till facket för att kunna samla biografägarna. Enligt Biografägaren var han inte berättigad att föra fackets

talan: Han hade tidigare, "med bedrövligt resultat", varit Biografägareförbundets ombudsman.[34]

Biografägaren bevakade censuren, riksdagsmotioner om film, filmkongresser, film- och biograffackets möten och beslut med mera. Den gick i flera artiklar till angrepp mot föreningen Arbetarkultur som hotade ordningen i filmförevisandet.[35]

Kort livslängd hade publiktidningen *Vita duken,* som redigerades av M. Lindwall och utkom från december 1926 till och med februari 1927. I Vita duken presenterades Stockholmsbiografernas program i valda delar, diverse filmnytt och artiklar om filmstjärnornas liv och leverne.

En kulturellt ambitiös och välskriven tidskrift var *Film och Scen,* som utgavs 1927—1928 redigerad av Sölve Cederstrand och utgiven av Rialtobiografens direktör Sture Aschberg. Ledande skribenter var Bengt Idestam-Almquist och Herbert Grevenius och bland övriga medverkande märks Gustaf Berg med ett inlägg om skolfilm; Per Lindberg gjorde en historisk överblick av klubbteateridén och tog upp Antoines Theâtre Libre, Freie Bühne i Berlin, engelska Independent Theatre, Stanislavskys teater i Moskva och Dramatiska teaterns nystartade klubbteater Vi. Däremot nämndes inte Intima teatern i sammanhanget.[36] Sven Söderman skrev teaterkrönikor.

Sven Jerring karaktäriserade radiodramat, som han ansåg föga släkt med scenteatern — på sin höjd kusin — men mer lik filmen. Han kallade radiodramat "örats film" och jämförde med teater och film:

> Radioteatern blir först och främst diktarnas teater, ej regissörernas. Filmen kan ge ögat full illusion men inte radion örat: det lönar sig inte att arbeta med de akustiska effekterna, allt måste ligga i replikerna och med "allt" förstås — allt. Varje ord måste vara av vikt, varje mening medföra ett nytt steg framåt i handlingen, en ny tanke, måste betyda ett nytt grepp om åhörarens själ, ty han duperas ej av något, radiolyssnaren är immun mot alla slags tricks, de mest konstmässiga, ja även de mest konstnärliga.
>
> Ingen longör kan överskylas i radio, som på filmen, som på scenen, diktaren och skådespelaren äro uteslutande hänvisade till det svåraste av alla instrument. rösten, och den obetydligaste lilla banalitet, den minsta orenhet i tonen, ödelägger det hela. Radion ställer större krav på skådespelarna än film och scen, att helt lyckas är ungefär lika svårt som att i vardagskläder, osminkad, stiga fram till rampen inför fullsatt salong, slå sig ned på en stol, läsa ur rollhäftet utan att stryka under med en gest — och ändock rycka publiken med. Och radion kommer att skapa, nödvändiggöra, en helt ny dramatisk litteratur, en enklare, klarare, mera koncentrerad, intensivare.[37]

Herbert Grevenius, som 1927 slog igenom på Dramaten med sitt naturalistiska debutdrama *Sonja,* fick positiva recensioner i Film och Scen av teaterkritikern Sven Söderman (nr 1 1927).

Själv skrev Grevenius en från artikel om den dåliga skådespelarutbildningen och det miserabla amatörskådespelandet i andraplansroller på teatern och i film. Den ledande film- och teaterskolan Bebs, startad av John Brunius, kallar han en "grundlig utbildning för arbetslösa societetsbarn" (nr 1 1927). Grevenius skrev också en filmkrönika (nr 2 1927), där han lovordar den ryska filmen som rik och levande, en inspirationskälla för "den knäsvaga europeiska filmen". Pudovkins *En moder* ansåg han fått en allt för snorkig kritik i Sverige om än positiv.

Mr. Gynt försvarar den amerikanska filmen, som fått så många vedersakare, senast Ruben G:son Berg hemkommen från en Amerikaresa.[38] Mr. Gynt får stöd av Robin Hood, som framhåller det vitala livet i amerikanska filmer till skillnad från exempelvis tyska med sitt sterila estetiserande.[39]

I den återkommande filmkritiska avdelningen av Robin Hood introducerar han en recensionsmetod med poängsystem: En till fem poäng för 1) manus, 2) regi, 3) spel, 4) yttre form och 5) underhållningsvärde, dvs. högst fem gånger fem poäng.[40]

En film- och teatertidning av anspråkslöst utseende men av hög kvalitet är *Vecko-kritiken,* som utkom med endast två sexsidiga nummer i dagstidningsformat i februari 1928. Redaktör var Bengt Idestam-Almquist, som samlat en grupp skickliga skribenter kring sig, till exemepel Gotthard Johansson, Gösta Bergman, Ragnar Allberg — signaturen Ji-Shib — och Gunnar Tannefors — signaturen "Noche". Illlustratör var Jon-And.

Tidningen ägnar sig mest åt teater- och filmkritik och förklarar sig vilja stödja de nya idéerna, som rör dessa konstarter. Särskilt Per Lindbergs modernistiska uppsättningar, som hade väckt stort uppseende, ägnas stort intresse. Per Lindberg berättar själv hur han använder film i uppsättningen av Tollers *Hoppla vi lever!* på Dramaten:

> Hoppla vi lever! börjar med en film. Ca 10 minuter. Så kommer fängelsescenen. Därpå åter film i nya 10 minuter. Jag använder bara delvis samma film som Piscator och Betty Nansen (vid urpremiären på Piscator-teatern i Berlin. Min anm.). I övrigt har jag karaktäriserat ryska och tyska revolutionsbilder, som jag lånat från Ryssland och från Svensk Filmindustris arkiv. Filmen visas på en nedrullad vit duk. Övergången från film till verklighet åstadkommes så, att aktörernas silhuetter plötsligt avtecknar sig bakom vita duken, vilken rullas upp och blottar — de färdiguppställda skärmarna och skådespelarna.[41]

Gotthard Johansson skrev artiklarna "Ordet" och "Bilden" (nr 1 resp. 2), där han angriper den naturalistiska scendekoren och försvarar den modernistiska teaterns förenklade scenbild, som låter ordet, vilket är huvudsaken, dominera. Han jämför också scenens och filmens miljöskapande förutsättningar:

> Naturalismen levde och lever fortfarande i den illusionen, att scenen kan förvandlas till ett stycke verklighet. Den konsekventa naturalismen kan emellertid av rent praktiska skäl aldrig förverkligas, i varje fall inte utescener. Även den mest övertygade naturalist måste på scenen nöja sig med en bild av ett träd. Visserligen kan man ställa problemet på sin spets och som Reinhardt under hans naturalistiska period flytta in verkliga träd på scenen. Men till vad nytta? Vi veta ju i alla fall, att dessa träd icke växa upp genom scengolvet. Den fulla verkligheten i fråga om utescener kan endast buskteatern realisera. Scenbilden är, som namnet anger, icke verklighet utan bild.
>
> För en generation, som vuxit upp med filmen och i denna fått en verklighetsillusion, med vilken teatern aldrig kan konkurrera, och samtidigt genom den moderna bildkonsten få en ny känsla för bilden som sådan, måste det åter stå som något självfallet, att scenen aldrig kan ge annat än en bild av verkligheten, och icke som filmen en fotografisk illusionsbild utan en konstnärligt förenklad och intensifierad stämningsbild.[42A]

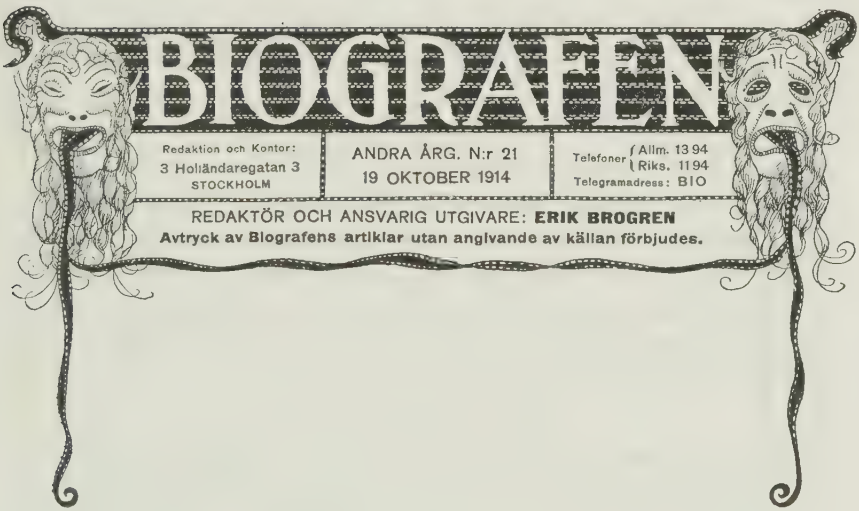
Stort utrymme gavs åt biografpremiärerna, som recenserades av Robin Hood med flera. För att råda bot på det gängse recenserandets olägenhet, att allmänheten inte får riktigt klart för sig de olika filmernas inbördes förhållande — alla filmer recenseras ungefär lika utförligt och i det stora hela på samma sätt — införde han poängsystem av samma typ han lanserat i Film och Scen året förut.

I den debatt som fördes i de svenska filmtidskrifterna under stumfilmstiden kan man urskilja fem författare som utmärker sig framför andra i sin aktivitet: Bengt Idestam-Almquist, Herbert Grevenius, Sven Stolpe, Vera von Kraemer och Gustaf Berg.

De viktigare filmtidskrifterna kan godtyckligt indelas efter sitt innehåll i tre kategorier: Det renodlade branschorganet, specialtidskriften och det kulturella eller lättviktiga publikmagasinet, oberoende av eller knutet till branschen.

1. Branschorgan:	Nordisk Filmtidning 1909—1910
	Filmbladet 1915—1924
	Biografbladet från 1920
	Biograf-Revyn 1922—1923[42B]
	Svensk Filmtidning från 1924
	Biografägaren från 1926
2. Specialtidskrifter:	Kinematografisk Tidskrift 1921—1922
	Tidskrift för skolfilm och bildningsfilm från 1924.
	Tidskrift för armé- och marinfilm 1925—1926
	Filmteknik 1925—1928
	Undervisningsfilm 1927—1931
	Upplysningsfilm 1927—1931
	Värdefilm 1927—1931

3. Allmänna tidskrifter: Biografen 1913—1914
Röda Kvarns Filmnyheter 1917—1918
Filmen 1918—1920
Filmkonsten 1919
Filmrevyn 1919
Filmvärlden 1919
Filmjournalen från 1919
Filmnyheter 1920—1929
Annandagens Filmnyheter 1922—1925
Film och Scen 1927—1928
Vecko-kritiken 1928.



KAP. 6. FILM I TEATERTIDSKRIFTER

Teaterns inställning till filmen avspeglas i teatertidskrifterna. Till en början förmärks ingen reaktion alls. Tystnaden kan tydas som likgiltighet eller förakt. Så började en och annan opponera sig emot den nya konkurrenten och allt fler förslag ventileras om olika medel att hävda teatern gentemot filmen, den ovälkomna gökungen. Kritik riktas mot filmbranschen men också mot teatern i bitter självrannsakan. Så småningom tröttnar man på att klaga på filmen och går i stället in för att samsas. Filmen inbjuds att broderligt dela utrymmet i spalterna.

Albin Roosvals utmärkta tidskrift *Scenisk konst* utgavs 1902—1915. Den intresserar sig som regel inte alls för filmen, men behandlar den i alla fall i en artikel 1912 betitlad "Från Thalia till filmen" av signaturen Pinglet. Artikelförfattaren ser filmen som en reproduktionsmetod för att bevara teateruppsättningar och skådespelarprestationer och konstaterar att filmen rönt stort intresse från scenens konstnärer. Artikeln inleds med en överblick av de moderna reproduktionsmetoderna för konsten:

> I denna af massan och massorna dirigerade epok framträda den alltmer konstnärligt utförda reproduktionen, återgifvandet i massa af det singulärt skapade, af konstverket, och breder med en oanad snabbhet ut sig, eröfrande nya konstområden. Först kom kopian af taflan, med tillhjälp af den på kemisk väg framställda klichén och trefärgstrycket. Så kom kopian af det musikaliska konstverket, af sången, af musiken, det var grammofonen, och så slutligen afbildandet af den sceniska framställningskonsten, biografen. Har intet af dessa reproduktionssätt ännu nått fullkomligheten, så gå de dock med stora steg mot densamma[...]. Men lika säkert som den skapande konsten är af evighet till evighet, lika visst är att den alltmer fullkomnande reproduktionen kommer att revolutionera konstens förmedling ut till den stora allmänheten, hvilket den för öfrigt redan är på god väg att göra.[43]

Artikeln skrevs med anledning av att Victor Sjöström, "ett af de bärande namnen inom vår skådespelarkår", engagerats som chef för inspelningarna i Svenska Bios nya Lidingö-anläggning.

Ridå startades av Boo Hjärne 1904 och ägnade stort utrymme åt landsortsteaterns problem, som tidskriften ville lösa med kommunalisering. 1906 övertogs tidskriften av Gustaf Uddgren, 1909 av Sigfrid Johansson. Under denna period finns ingen plats för filmkommentarer.

Sedan Walter Stenström 1910 blivit redaktör engagerades en rad goda medarbetare — Bertil Malmberg, Ruben G:son Berg, Bo Bergman med flera, och tidskriften sökte bli ledande fackorgan i konkurrens med nystartade tidskriften Thalia, som den överlevde med två år. Ridå upphörde 1915.

Den ideella folkteaterorganisationen Skådebanan, som tillkommit på Walter Stenströms initiativ, får stort utrymme i tidskriften. Redaktörsbytena var täta: 1911 tog Adolf Laurin vid, följd av Carl Björnberg. Inte heller under dennes egid finns filmen omnämnd utom i fråga om ett knivigt censurproblem. En filmstump, som ingick i en revy 1912 — ett tidigt exempel på filmens användning för teatern — blev censurerad för biografförevisningar men visades "in natura" på scenen![44]

Skådebanan utkom 1908 och har inget med den senare bildade organisationen Skådebanan att göra. I provnumret 1907 heter det att bidrag skall givas "af Sveriges klokaste författare på hithörande områden", och dessa var Henning Berger, Daniel Fallström, Gustaf af Geijerstam, Maudlin, David Sprengel, Hjalmar Söderberg och Hasse Z. Till Skådebanans intresseområden hörde dock inte filmen.

Thalia utkom med provnummer 1909. Dess redaktion bestod av Andreas Hallén, Gustaf Collijn, Henning Berger, Bo Bergman, August och Célie Brunius, Hjalmar Söderberg, Hasse Z med flera. Det var ett omväxlande och välgjort fackorgan, men Walter Stenström i Ridå ansåg den vara uttryck för "den dekadanta förflackningen". Thalia serverade enligt Stenström ytliga synpunkter och lättaste underhållning i form av mode, kåserier, exploatering av skådespelarna, och han ironiserade över att Thalia utnämnt sig till Skandinaviens förnämsta tidning *i sin art* (Ridås kurs.).[45]

Redan i första årgången står filmen i blickpunkten. Biografteatrarnas utbredning diskuteras i en artikel av signaturen NK apropos regissören vid Dramatiska teatern Gustaf Lindens regisserande av *Regina von Emmeritz*. Hans medverkan kritiseras skarpt men Linden försvarar sig med att det från hans sida var ett försök att undanträngа dålig, importerad film och att hans medverkan förestavats av ett begär att väcka intresse för dramatisk konst! Tidningen tillägger att det är bra om god film konkurrerar ut dålig teater och för övrigt anser man "biopjäser" vara en modenyck (nr 39 1910).

En stor insats i filmdiskussionen gjorde Thalia när redaktionen anordnade

ett diskussionsmöte i biograffrågan den 15 november 1911 i KFUM:s hörsal i Stockholm.

"Är den dramatiska biografen konst?" frågade Erik Norling i en artikel lite senare samma år (nr 33). Han kritiserade åsikten att filmatiseringar av litterära verk var ett sätt att popularisera konsten. Biografen vill tjäna pengar rätt och slätt, och det har inget med konst att göra, framhöll han.

I sjunde numret 1911 publicerades Hjalmar Söderbergs refuserade filmmanuskript *Pälsen* för att visa läsarna hur ett manus tar sig ut. Söderberg kommenterade arbetet i följande nummer av Thalia.

Den tredje årgången har inget av intresse om film, men 1913, sista året, diskuteras filmskådespelarens arbete vid ett par tillfällen.

Det tyngst vägande bidraget om filmkonsten är artikeln "Biodramatiken och teatern" (nr 12—13) av John Landquist, där han analyserar filmdramatiken i erkännsamma ordalag.

Skådebanans månadshäfte, organ för Skådebanan, utgavs från 1915 och är ett specialorgan som åtminstone under stumfilmstiden sällan rörde sig utanför gränsen för folkteaterrörelsen. (En artikel av Ellen Key om teaterförfattarna och Skådebanan kan dock noteras. Hon efterlyser där modern dramatik som tar upp problem i tiden och föreslår en tävling för bästa nutidspjäsen för friluftsteater.[46])

Gunnar Berg gav ut *Scenkonst. Tidskrift för teater,* 1919. Den innehåller ingenting om film utom i en bisats av författaren Henning von Melsted. Han talar om teaterns förfall och framhåller att "den dramatiskt intresserade går till läsdramat och den som vill ha dramatisk spänning och sensation går till bion".[47]

Det ledande fackorganet sedan Ridå och Thalia upphört blev *Svenska scenen,* organ för Teaterförbundet och startad 1914 av Erik Ljungberger, redaktör i Svenska Dagbladet och, enligt Idestam-Almquist, vår förste namngivne filmförfattare. Det var han som skrev scenariot till *Regina von Emmeritz* och hans signatur "Kaifas" stod med stora bokstäver i bioannonsen. Bland medarbetarna märks för teater Marika Stiernstedt, Hjalmar Bergman, Per Lindberg, Pär Lagerkvist med flera och för musik Ture Rangström, John Forsell med flera.

Svenska scenen, omdöpt 1919 till *Scenen,* är en indikator på teaterns intresse för filmen. I första årgången finns bara en notis (i nr 6) om att teatern tagit efter biografen och annonserar "barnförbjudet" för Sigurd Walléns pjäs *Janssons frestelse* med fullsatt som resultat!

Det första inlägget om film torde vara Helge Wahlgrens artikel "Är filminspelningar konst?" i nr 11 1917. Han besvarar frågan jakande och avfärdar

klandret av filmens stumhet med att "en oljemålning kan inte heller tala". År 1918 (nr 9) tar Olof Molander till orda för skådespelarnas rätt att medverka i filminspelningar, något som flera teaterdirektörer förbjöd sina anställda. 1919 (nr 12) slår dramatikern Carl David Marcus larm om flykten av både publik och skådespelare från teatern till filmen. Författaren Thorgny Wallbeck-Hallgren klagar också över den svåra konkurrensen från filmen — bara sämre revyer och snuskdramatik ger säkra recetter, suckar han (nr 18 1919). August Brunius har sett *Jephtas dotter* (regisserad av Robert Dinesen och premiärvisad 20.10.1919) och hävdar att skådespelare skadar sitt anseende genom att medverka i dålig film (samma nr).

Från 1920 får filmen permanent plats i tidskriften. I femtonde numret börjar signaturen Mästerman sina filmkrönikor med recensioner av aktuell film. (Signaturen var tydligen inspirerad av Sjöströms film med samma namn, som hade premiär 11.10.1920.) I denna årgång finner man också en artikel av August Brunius om italiensk film (nr 14). Yngve Hedvall skriver att teaterledarna borde lära av filmen och lägga ner mer pengar på reklam (nr 5).

August Brunius återkommer 1921 med en betraktelse över "Doktor Caligari — den patologiska filmen". Han anser filmen bitvis mästerlig och anknyter till Isaac Grünewalds aktuella och omdebatterade dekorer av Operans uppsättning av *Simson och Delila* och sätter också in filmen i ett större konstnärligt sammanhang. Då filmen är en milstolpe i filmhistorien och Brunius var tongivande smakdomare för modernisterna, kan det vara av intresse att återge artikeln i helhet:

> I den kör av häpnad, hån och ilska, som mött Grünewalds dekorationsverk i *Simson och Delila* från dels förgrymmade hatare av modern konst, dels förgrymmade musiker saknas egentligen bara en ton: den patologiskt anspelande. Jag har inte sett någon, som velat spärra in Isaac eller hört någon på nytt idissla de förtjusande termerna "dysmorfism" och "schizofreni". Det innebär icke, att det patologiska betraktelsesättet av modern konst är föråldrat och lagt på hyllan — det kommer nog tillbaka när tillfället är mera lämpligt! Men saken är den, att det i detta fall lönat sig bättre rent polemiskt att skria om oförsynt skoj, om reklammakeri och charlataneri osv.
>
> Men sammanhanget mellan konst och patologi är i alla fall ett intressant kapitel. Det blir ett aktuellt ämne i och med märkliga tyska filmen *D:r Caligari,* som då detta skrives skall presenteras i Stockholm. Den förefaller i sin första del vara en synnerligen välgjord samling skräckscener uppflyttade på ett annat plan än det naturalistiska, spelande i en värld som ligger ett stycke utanför den aktuella. Handlingen rör sig på gator, i fri natur, och i rum, bland människor, men allt är befriat från verklighetens myllrande detaljer och i stället spöklikt förenklat eller förvridet. Fantastiken är förunderligt konsekvent och de agerande ha i ett par fall kunnat lämpas efter den brutna och fantastiska miljö vari de röra sig. Några enstaka bilder visa ett första tecken till klokt utnyttjande av

filmens stora möjligheter att skapa en fritt fabulerad fantasivärld. Sammansmältningen av spel och regi är på några punkter rent av mästerlig.

Men när man hunnit till filmens slut, förstår man först meningen med det hela. Handlingen är varken verklighetens handling eller ett artistiskt spökeri utan de vilda manierna och brustna föreställningarna hos en sinnessjuk man: för honom är världen som en krossad spegel, överallt lura hiskliga faror på honom, den välvillige hospitalsläkaren är ett monstrum, som vill sina medmänniskor till livs och använder en hypnotiserad somnambul till mordverktyg. Det är en skickligt sammanställd blandning av sensationellt, patologiskt och halvartistiskt gods med enstaka lysande detaljer; men det är också en så kuslig och osund komposition att man helst skulle se den förbjuden för svaga hjärnor och klena nerver.

Men för den mera härdade spektatören är "D:r Caligari" något mera än det vanliga banala filmdramat om otrolig kärlek och bortrövade barn m. m. Det ger anledning till en hel del funderingar. Framför allt uppställer sig frågan: äro dessa fantasibilder genomgående typiska för ultramodern konst? Det äro de alldeles säkert icke. De äro sammansatta av föga ensartat material och återkalla minnen av olika slags konst i nutiden. Det är väl mest några fantastiska landskapsperspektiv och nattbilder som kunna erinra om ett och annat av mindre extrem Sturm-expressionism; men annars är materialet taget från helt annat håll. Det kan inte gärna undgå någon som har kännedom om modern illustration att somnambulens vandring i spöklika prång och gränder är bara en upprepning i film av Kubins Golemillustrationer. Och Kubin är ingen representant för expressionism eller ultra-konst över huvud; han är liksom Meyrink i litteraturen en fortsättare av den romantiska 1800-talslinjen och sammanhänger vidare organiskt med sekelslutsdekadenterna i Wienkonsten. Denna dekadenta Wien-konst gjorde vi någon bekantskap med för några år sen på den stora utställningen i Liljevalchs; många erinra sig väl den något perverse Klimt och den makabre Schiele, vars förkärlek för halvruttnade kadaver och hiskliga syner av halvt verklig, halvt fantastisk art gav en av de mera otrevliga sensationerna på utställningen.

Det är rätt egendomligt att denna art av påtagligt sjuklig konst varken ådrager sig patologernas speciella uppmärksamhet eller utsättes för allmänhetens smädelser såsom varande hospitalsmässig. Förklaringen till detta är väl helt enkelt den att det icke är den synliga formen som här framträder som sjukdomssymptom om än ingeniet bakom konstverket är sjukt. På samma sätt blir Aubrey Beardsleys teckningskonst och Félicien Rops' grafik fredade för angrepp från det stränga sunda förnuftet, därför att de i formellt avseende äro oangripliga. Det gör icke så mycket att de äro sjuka och perversa in i hjärteroten, medan till exempel Ernst Josephsons formella rubbningar hindra de flesta att se den ädla och storslagna fantasien bakom förvridningarna och proportionsfelen.

Naturligtvis finns det åtskilligt av ultramodern konst som har mera släktskap med dårarnas krafs och kludderier än med kulturkonst. De nu rätt talrika årgångarna av "Der Sturm" kunna ge en hel del exempel på patologisk fantasiverksamhet i ord och bild bredvid alster av en fullfärdig ny konst som icke är det minsta mera sjuklig än de strängaste klassikers verk i förgångna epoker. Den stora allmänheten som då och då ägnar en förströdd blick åt gammalt och nytt i konst har ingen möjlighet att skilja mellan friskt och sjukt. Det är över huvud taget icke möjligt för någon, att med full säkerhet draga gränsen; det tryggaste skulle nog vara att beteckna all uppdriven fantasiverksamhet som en sjuklig process och endast det sunt som med den torraste precision och i den banalaste

> urvattning avskriver den påtagliga verkligheten. Det är icke utan att en del moderna patologer synas luta åt en så befängd och kulturfientlig syn på konstalstringen, om icke teoretiskt och medvetet så dock i sättet att praktiskt draga ut konsekvenserna av några teorier i det absurda.[48]

Doktor Caligaris kabinett som mer än de flesta filmer står i direkt relation till bildkonsten var ett lämpligt analysobjekt för en konstexpert som Brunius, och hans recension har alltjämt betydelse för förståelse av filmen.

Från 1922 heter Scenen "tidskrift för teater och musik", och från 1923 tilläggs filmen i titeln. Från och med 1924 skriver Quelqu'une — Märta Lindqvist — filmkrönikorna, som därmed får karaktär av verklig filmkritik; tidigare hade det mest varit menlösa presentationer. Hon får från slutet av 1926 hjälp med recenserandet av signaturen Elène, som året därpå övertar de allt mer sporadiska filmkrönikorna.

År 1928 är det dags för ett nytt medium att bevakas. Då tillkommer regelbundna radiokrönikor. Axel Ringström skriver i femte numret om radioteatern — Thalias senaste släkting.

Edvin Adolphson intervjuas i sjuttonde numret 1929 om tonfilm, talfilm och teater. Han spår att stumfilmen snart kommer att te sig komisk och anser att film stimulerar teaterintresset.

Scenens filmbevakning ebbar långsamt ut mot slutet av decenniet. 1929 finns bara något stycke av Elène och 1930 har filmen helt tappats bort.

KAP. 7. FILM I VECKOTIDNINGAR OCH BOULEVARDBLAD

Figaro

Teatertidskrifterna hade ett självklart intresse att bevaka vad som hände inom filmen. Det kan vara befogat att också se hur filmen, huvudsakligen under tiotalet, behandlas i några populära veckotidningar och boulevardblad.

Vi väljer som första exempel Figaro, ett boulevardblad grundat 1878 av Hugo Nisbeth, och vars mest kände medarbetare var "Jörgen", Georg Lundström, som skapade en egenartad korthuggen stil i reportage och kåseri. Han gav tidningen dess prägel intill sin bortgång 1910. Sedan tongavs tidningen av Gustaf Uddgren, Artur Möller, Gunnar Berg, Ernst C:son Bredberg och Axel Klinckowström. Veckotidningens olika redaktörer gav varierande uppmärksamhet åt filmen under tio- och tjugotalet tills tidningen lades ned 1926, liksom tidningens hela karaktär förändrades. Stundtals var den ambitiöst intellektuell, täckande särskilt teatern i Stockholm, stundom ekivok med pikanta badnummer om sommaren samt annonser om preventivmedel och franska kort.

Figaro förkunnar den 6 maj 1911 att journalisten och författaren Gustaf Uddgren är "Vår förste biografförfattare". Han var visserligen inte den förste som skrivit skådespel för biografen. Henning Berger hade gjort två sådana som inspelats i Köpenhamn, påstås det. Här måste inskjutas att de filmer som delvis bygger på manuskript av Berger — *Emigrant* från 1910 är den mest kända — och som inspelades av Charles Magnusson veterligt ej till någon del gjordes i Köpenhamn, och att det skulle röra sig om några andra filmer är inte troligt. Men Uddgren är den förste att skriva för produktionen i Stockholm och med skådespelare från Stockholmsscenerna, hävdar tidningen, och det smäller tydligen högre än Kristianstad! Det är att observera att en "filmförfattare" uppenbarligen inte var vem som helst som skrev ett scenario, en Magnusson till exempel, utan det skulle vara en skönlitterär författare som även skrev film. Det var den allmänna uppfattningen på tiotalet.

Uddgren berättar för intervjuaren Gert Bokpräntare, det vill säga sig själv, att författarna ej längre får sina skådespel uppförda på teatern. Då kan filmen vara bra att ha. Men det är svårt att spela in därför att vädret måste

vara vackert. Delar av den film som föranlett intervjun inspelades på Grand Hotel. Dekorationer lånades från August Falcks Intima teatern. I mars skedde inspelningar i snödrivor på Mosebacke. Snöstorm rev ned dekorationerna och skådespelerskorna blev förkylda [. . .]. Mycket kunde ha blivit bättre, försäkrade Uddgren. Fler biografdramer planeras och skall inspelas under sommaren med avsikt att exporteras, omtalar han. Filmen Uddgren berättar om är *Stockholmsfrestelser eller Ett Norrlandsherrskaps äventyr i den Sköna synderskans stad,* egentligen en reklamfilm för ett antal ekiperingsfirmor, som blev så lyckad att den kördes på ordinarie repertoaren.[49]

Tidningens förstasidor pryddes ofta av fotografier av teaterartister och även filmaktörer förekom, företrädesvis svenska. Den 7 juni 1913 presenteras i bild "Filmartister vid Svenska Biografteatern" Här möter man Greta Pfeil, Grete Wiesenthal, Ragnhild Ovenberg Lycke, Erik Petschler. Man får också se scener i bild "Från filminspelningarna på Lidingön", såsom Grete Wiesenthal utsträckt på marken för tagning av *Das Fremdenmädchen.*

I ett kåseri "Biografi" av signaturen Herbert läser man den 12 juli 1913: "De små biograferna är dömda till undergång. Utgifterna äro för stora. Nej, nu är det fråga om jättebiografer bara. Se på Berlin. Och här i Stockholm hålla vi på att följa efter. Till hösten få vi ett par, tre väldiga biograflokaler här, af hvilka en rymmer 2 000 personer, dvs. salen vid Vasagatan [. . .]. Odéonsalongen ha vi redan. En alldeles ny stor biograflokal kommer att inrymmas i huset bakom Dramatiska Teatern, och i hörnhuset af Regeringsgatan och Hamngatsbacken [. . .] blir hela gården apterad till biograf för öfver 1 000 personer." Signaturen förutsäger en kris på grund av stigande priser: "Adjö, då med hela härligheten [. . .]. Som framgår av citatet drog biograferna en mycket stor publik, men de jättelokaler som beskrivs var förstås inte ursprungligen byggda för filmvisning.

I Figaro den 18 oktober 1913 skriver signaturen Au Revoir, det vill säga Artur Möller, en artikel med rubriken "Biografteater och teaterbiograf". Den går ut på att filmen hyser dålig teaterstil och att teatern börjar få dåliga manér från filmen. "Har svenska Teatern blifvit biograf . . ." Artur Möller var redaktör för Figaro i två omgångar, 1911—1912 och 1914—1916.

Gustaf Uddgren blev Figaros redaktör i november 1913. Den 29 november har man slagit upp som nyhet "En farlig film", ett meddelande om Lasse Rings politiskt kontroversiella "filmsdrama". Historien gällde en militärattaché som var spion. Den 4 april 1914 återkommer tidningen till denna märkliga "filmhistoria".[50]

En verklig succé på Oscarsteatern i januari 1914 var operetten *Filmdrottningen* med Emma Meissner som densamma. Om denna operett skriver Figaro:

"Filmdrottningen är en hypermodern farsoperett, som i sig upptager en

ganska lustigt gjord blandning av farsskådespel, biograf och varieté." I maj 1916 gav Oscarsteatern åter *Filmdrottningen,* en pålitlig succé. Denna gång är Ode Alstrup filmdrottning.

Attityden till film beskrivs i Figaro den 3 april 1915 på detta sätt: "Att gå på biograf ansågs ännu för ett par år sedan hardt när omöjligt för en gentleman. Kom man på en sådan med ett biografbesök, så stammade han vanligen fram ursäkter... Nu är det annorlunda och nu kan man träffa verkligt distingerad publik på biograferna. I år ha f. ö. biograferna en riktig rekordsäsong måhända beroende på att folk anser tiderna motivera billigare nöjen." Signaturen "J-n" tar i detta kåseri också upp svårigheten med damernas stora hattar som skymmer händelserna på vita duken.

Den 17 april 1915 kommenterar tidningen entusiastiskt att Svenska Biografteatern visar film som instruerar publiken hur man tar sig upp ur vakar.

"Teater och biograf" var ett gammalt tvisteämne, som ventilerades den 24 april 1915 av signaturen Jonatan som sade sig vilja komma med en ny synpunkt: Det lönar sig ej att bygga teaterhus i landsorten, säger han. Men biografen kan bli Thalia till nytta. Biografteatrar bör byggas så att de lämpar sig för teaterföreställningar. Saken motarbetas av teaterfolk som är vidskepligt ortodoxa, enligt Jonatan. "Biografen behöfver skådespelare och teatern behöfver — ordentliga lokaler." Jonatan kunde se sin tanke förverkligad när Röda Kvarn på Biblioteksgatan stod klar i december, byggd enligt Charles Magnussons anvisningar för att kunna fungera även som teater.

Den 23 september 1916 får en amerikansk filmprimadonna sitt fotografi på första sidan. Det är den enligt tidningen anonyma hjältinnan "White Pearl", alltså Marie Doro i filmen *White Pearl* från 1915. Samma dag skildras hur filmer kommer till av Catharina van der Helst.

Signaturen Mithridat kåserar den 20 januari 1917 om "Biografschanan". En sådan schana är den dam som stör med att mitt i föreställningen söka platser som redan är besatta i stället för att diskret slå sig ner i en obesatt bänkrad. Kåsören har mycket på hjärtat om film: Människan är konservativ, framhåller han, och det kommer att dröja innan filmen får beröm. Stiller apostroferas som en stor filmregissör medan Gustaf Linden som är teaterregissör inte har något att hämta när det gäller film. "Anders de Wahl gafflade på sin tid om att han aldrig skulle förfalla till film." Men nu underhandlar han med direktör Hemberg vid Svenska Biografteatern, skvallrar Mithridat.

Detta år börjar regelbundet korta anonyma recensioner under serierubriken "Biografen" införas i Figaro. Den 20 januari 1917 bedöms t. ex. programmet på Röda Kvarn: "en förträfflig svensk film, 'Dödskyssen' med Victor Sjöström i hufvudrollen och som regissör. Ett utmärkt kriminaldrama."

Charlie Chaplin presenteras den 29 juni 1918 som den störste jämte Douglas Fairbanks.

"Fru Bosse går till filmen" är en stor rubrik den 16 februari 1918. Tidningen erinrar om tidigare förbittrade utfall mot filmen av skådespelare. "Detta tal har tystnat nu. Filmen har visat att den kan vara en konst lika god som teatern fast en konst för sig [. . .]". I anledning av Harriet Bosses beslut noterar Figaro andra skådespelare som börjat filma — "till och med Anders de Wahl har ändrat uppfattning om den stumma konsten".

Den 13 april 1918 kommenteras tillkomsten av nya biografer. "Utvecklingen inom denna bransch går i de stora jättebiografernas tecken. De små 'lådorna' ha sett sin tid och försvinna en och en."

Första världskrigets slutår kan ses som en genombrottstid för svensk film, vilket avspeglas i Figaro. Den 7 september 1918 heter det:

> Filmen är som bekant någonting hvarpå det kan förtjänas oerhörda pengar nu för tiden. Utan tvifvel stå amerikanerna som de ledande på filmmarknaden för närvarande. Men det anses med all rätt att Sverige har alla utsikter att åtminstone när en gång normalare förhållanden åter inträda gå fram som god tvåa. Detta är naturligtvis mycket glädjande, ty filmen är en verklig storindustri af nationalekonomisk betydelse.

Den 30 november 1918 presenteras Richard Lund och Mary Johnson som populära filmskådespelare på tidningens första sida. Detta år börjar Figaro också ge ut en skriftserie, små häften för 35 öre, som presenterar "Filmfavoriter". Figaros småskrifter ligger precis i tiden för stjärnkultens genombrott i den svenska pressen.

Den 7 december 1918 diskuterade den då så framgångsrike äventyrsförfattaren Jul. Regis frågan: "Charlie Chaplin — clown eller humorist?" Han kom till denna slutsats: "Visst är att han vore värd ett bättre öde än att afhånas och glömmas efter att ha lockat hela den sura mänskligheten att dra på munnen." Den 25 januari 1919 fortsatte debatten om Chaplins artisteri. Detta år får filmen en större plats i Figaro.

Den 10 april 1920 hade signaturen C. Å. (möjligen Carl Sam Åsberg) "Några tankar om filmen". Han gjorde en jämförelse mellan den svenska filmen *Fiskebyn* och den amerikanska *Arbetets hjältar*. Han vill se filmens ämnesområde breddat med seriösa tendenstemata från olika samhällsområden: "Vår svenska film står i tekniskt hänseende på ett mycket högt stadium", påstår C. Å. och tillägger: "Hos det praktiska lifvets män i Sverige finnes föga förståelse för filmen, enkannerligen den svenska. Vad beror detta på, om ej på det faktum att filmen ej berör den praktiske yrkesutövarens livsområde, utan endast håller sig till ett av lifvets spörsmål, nämligen förhållandet mellan man och kvinna och därmed uppstående konflikter. Detta hindrar givetvis ej, att en tendensfilm gärna inom sig och bidragande till styckets uppränning eller för annat detaljändamål upptager en liten kärleksintrig." Filmens ansvar att ta upp de stora livsfrågorna blir

"tyngre för varje dag", skriver artikelförfattaren. Ett sådant krav på socialt innehåll i filmen hörde till ovanligheterna under stumfilmstiden.

Detta år ges korta filmrecensioner under serierubriken "Film" ofta författade av signaturen Jot, möjligen dåvarande redaktören John Lindström. Som exempel på Jots recensionsverksamhet skall in extenso anföras kritiken av Mauritz Stillers *Erotikon* i Figaro den 13 november 1920 (premiär 8.11.):

> Den har påkostats en särdeles elegant och solid uppsättning med magnifika toiletter, beundransvärt vackra interiörer, en välgjord flygningsepisod och en ståtlig balett, med symbolisk betydelse för händelseutvecklingen. Hela detta utsökta skal innesluter emellertid en kärna, som i allt för hög grad saknar verklig must. Det är kärlekens underliga, ofta till synes nyckfulla spel i människohjärtana, som Stiller velat skildra, och han lyckas till en viss grad: hans karaktärer få presentera sig själva utan beskäftiga textförklaringar, men handlingen är så föga koncentrerad, att man först i styckets senare hälft får upp något verkligt intresse för hur det skall gå för filmens olika personligheter. Om Stiller finge ett verkligt starkt manuskript att arbeta efter — här har han tagit idén ur den ungerska pjäsen "Riddaren av igår" utan angivande av källan, och satt Per Hallströms Erotikon som rubrik på! — skulle han bestämt kunna åstadkomma en frigjord och självständig film. I "Erotikon" ger han visserligen i rikt mått av sitt artistiska regissörstemperament, här finns mycket av fantasi, äkthet och styrka — men filmen som helhet strävar för litet att gå egna vägar, vilket annars just vore vad man ville vänta av Stiller. Anders de Wahls ivrigt motsedda filmdebut blev ingen besvikelse! Hans förfinade besjälade komik gör professor Leo absolut levande på duken — man skulle bara vilja ha mer av den! Tora Teje är livlös och konstlad, liksom skygg för kameran, men har några vackra ögonblick i filmens senare del, där belysningen också är fördelaktig för hennes ansikte. Karin Molander återigen är naturligare än vi någon gång sett henne i film. Lars Hanson spelar vännen i huset med kraft och uttryck, men förefaller inte särskilt intresserad av uppgiften. Hammarén slår över här som på teatern; hans krokbenta professor passar inte i miljön. Atterbergs musik utgör ett värdefullt komplement till "Erotikon".

Det är ett ambitiöst försök att bedöma film, men det är inte mycket som skiljer en sådan recension från en teateranmälan, om man bortser från omnämnandet i förbigående av kameran, som gör Tora Teje skygg, och berömmet av texterna. Erotikons "filmatiska" förtjänster har gått recensenten förbi. Det är iscensättningen, handlingen och rolltolkningarna han främst uppmärksammat. Samma dag recenseras med svalka Pauline Brunius' film *Ombytta roller* samt Griffiths *Den största frågan (The Greatest Question,* 1919), en film som "i tråkighet och imbecillitet söker sin like".

År 1921 blir John Berg redaktör för Figaro, avlöst senare samma år av Gunnar Berg, som också recenserar film. Filmen har nu inte bara en självklar utan också en framträdande plats i tidningen. Filmhändelser bevakas och man diskuterar filmteoretiska problem på hög nivå.

Konstnären E. Bertel-Nordström skrev den 22 januari 1921 i Figaro om "Film och scenisk konst":

> Man trodde allmänt först att filmen skulle bli teaterkonstens död! Men den sceniska konstarten dör lika litet av industrin som den bildande konsten av all världens ypperligaste reproduktionsapparater eller målarkonsten av naturliga färgfotografier. Den urartade teatern fick visserligen knäcken. Men filmen kom som den räddande ängeln för — den verkliga sceniska konsten, vilken tack vare filmen kunde kasta ifrån sig många års onaturliga börda — naturalismen. Filmen giver åskådaren det verkliga naturalistiska sceneriet. Där får åskådaren riktigt solsken, verkliga skyar, skummande vågor och hela "Guds fria natur" i alla dess oändliga skiftningar. Här kan artist—regissör tumla om i hö med kor. Här har han ängar, blommor och träd att tillgå. Med andra ord: Hela naturen *utan imitation* [...] Filmen kom som känt in i landet enbart som en handelsvara och det var självfallet att affärsmännen tog hand om den [...] Man engagerade *talscenens* mest bemärkta kvinnliga och manliga konstnärer [...] Här gällde det att sammanblanda teatern med filmen så att den bredare publiken ej skulle kunna se skillnaden på dessa olika arter, och därmed understöda filmen som billigare vara. Men just genom detta arrangemang gjorde filmmännen sig själva en björntjänst.

Bertel-Nordström menar att filmkonst och scenkonst är olikartade uttrycksätt och denna Lessing-dualism upprätthåller han genom hela sin artikel. Filmens unika karaktär understryks. "Detta har även Sveriges tvenne genialaste filmregissörer Mauritz Stiller och Victor Sjöström redan givit flerfaldiga prov på."

Gunnel Holzhausen presenterar den 26 februari 1921 i artikeln "Den talande filmen" en ny uppfinning av ingenjören Sven Berglund, den så kallade *filmfotofonen.* Den kan skapa bevarad scenkonst, framhålls det. Dock kan det uppstå svårigheter med komedier. Skratten från publiken kommer att överrösta aktörernas repliker. Men artikelförfattaren slår fast att "ny landvinning är konstnärens och människans privilegium".

Ragnar Ekman diskuterar den 22 januari 1921 den svenska filmkritikens status i artikeln "Svensk filmkritik". Han säger: "Det är nog fler än jag, som ofta lagt märke till, huru kritiklöst filmerna bedömas i pressen. Jag talar här om huvudstadspressen, som håller s. k. sakkunniga kritiker." Här föreligger falska lojaliteter enligt Ragnar Ekman: "Jag antar att det är order från annonscheferna som skapat denna kritiklöshet. Den ärlige recensenten *vågar* inte säga sin hjärtas mening, ty då drar kanske biografen in sin annonsering." Följden är att filmer beröms i otid. "Winnerstrandfilmer" prisas fast de är bagateller, strunt och "föga hedrande för svensk filmproduktion". (Paret Frida och Olof Winnerstrand hade nyligen setts i *De läckra skaldjuren,* regisserad av Pauline Brunius med premiär 18.10. 1920.) Ekman fortsätter: "Man får ofta läsa, att en film är storartad, enastående, charmant, hänförande osv. Kritikerna ha all anledning vara sparsam

med så högt berömmande ord. Ett flitigt begagnande i tid och otid drager ned ordens betydelse. „Kanhända kommer det sig därav, att det så ofta är ett kvinnligt pennskaft, som kritiserar." Ragnar Ekman — förmodligen samme man som sedan blev redaktör för Nya Dagligt Allehanda och Medborgaren — slutar'sin artikel med en förhoppning: "Figaro må bliva den tidning, som presterar *verklig* filmkritik."

Ernst C:son Bredberg rapporterar den 11 juni 1921 om "Filmfuturism och rörlig dekoration". Han diskuterar den formella frigörelsen i *Doktor Caligaris kabinett* och ger inblickar i andra tyska artistiska experiment med film som visar hur modernistiska bildkonstnärer kan förnya filmproduktionen.

Vid detta års slut, den 3 december 1921, är tiden inne för Figaro att presentera en artikel om "Filmens teori", ett av de tidigaste försöken av denna art av en svensk. Författaren var en F. Nilsson. Den redaktionella ingressen säger det vara "på tiden att man söker klargöra elementen i filmens teori". Det gör alltså Nilsson, vars artikel behandlas i kapitel 20.

Med detta år har tidningen försökt föra fram en seriös diskussion av filmen. När Ernst C:son Bredberg blir redaktör för tidningen hösten 1922 får filmen en markant roll även bildmässigt men samtidigt förytligas debatten. *Häxan,* regisserad av Benjamin Christensen (premiär i Stockholm 18.9.1922) presenteras den 16 september 1922 med ett fängslande modernistiskt fotomontage, ett tidigt exempel på denna nya konstnärliga uttrycksform.[51] Ett annat fotomontage presenterar Rudolf Valentino i *De fyra ryttarna* (Rex Ingram: *The Four Horsemen of the Apocalypse,* 1921).

I en artikel den 17 februari 1923, "Börjar svensk film ockra på smakförsämringen?", ställs frågan: "Är en följetong sådan som 'Det omringade huset' värdig 'Körkarlens' skapare? Den tävlar ju i ytlighet och osannolikhet med sämsta amerikanska dussinvara." Den 22 februari 1923 finns en artikel om Chaplins fruntimmersproblem, den 18 augusti om Douglas Fairbanks' privatliv.

När Axel Klinckowström skall dra ner ridån för Figaro som den siste redaktören försvinner filmen ur tidningens blickfång. Vid tjugotalets mitt har det vuxit fram en stark bevakning av den nya konstarten i ett flertal andra veckotidningar.

Översikten av Figaro och filmen visar en nyckfull bevakning, ökande i intensitet men med slappnande återfall i tidigare ståndpunkter. Teatern låg redaktörerna varmare om hjärtat när den inte representerade förlegad dekadens och symbolism. Men i jämförelse med de seriösa kulturtidskrifterna visar Figaro stor vakenhet för den nya konstarten.

Cyrano

Vid första världskrigets slut fanns många småtryckerier i Stockholm, och

för att hålla sysselsättningen igång utgav de många tillfälliga publikationer. I den konjunkturen började Cyrano att utges, 1918—1920. Utgivare var Algot Ruhe, en seriös litteraturkritiker och filosof som hade presenterat Bergsons filosofi på svenska. Filmen diskuterades regelbundet i denna boulevardtidning, mest av signaturen Mr Joke.

Den 17 november 1918 offentliggjorde Mr Joke artikeln "Om svensk film. Ett stridsrop". Däri restes, mitt i filmatiseringarnas gyllene tid, ett krav på att goda författare skulle utnyttjas av filmföretagen — ett ofta hört önskemål: "De ledande inom bolagen borde sålunda icke monopolisera filmen åt skådespelarna, utan lämna plats för förmågan över huvudet taget, utan hänsyn till kända eller okända. [...] Det gäller att intressera författare att skriva för filmen, och det gäller att intressera sig för filmförfattare. [...] Selma Lagerlöf har väl inte monopol på filmen och inte är det väl heller nödvändigt att servera uteslutande filmdramatiserade böcker."

I ett följande nummer, den 1 december 1918, ansluter sig Jul. Regis till detta stridsrop och tar också upp den bristfälliga filmbevakningen i pressen. Han skrev under rubriken "Filmen och kritiken" bland annat:

> Här ha vi verkligen en sjuk punkt, en mycket sjuk punkt: pressen ställer sig i regel alltför avvaktande för att inte säga nedlåtande mot filmverksamheten, ehuru redan hela världen är fullt medveten om filmens oerhörda betydelse som kulturell och konstnärlig faktor, och ehuru författare, konstnärer, ja statsmän och tänkare icke vägrat filmen sina varmaste välgångsönskningar. Man skall förresten inte glömma att ensamt i Stockholm tiotusentals personer varje kväll flockas till filmteatrarna; dessa tiotusenden ha icke blott behov av utan även rätt till sakkunnig vägledning i åtminstone lika hög grad som fotbollspubliken. Men ge tidningarna en sådan vägledning? Nej, de ge på sin höjd en gång i veckan en flyktig, notismässig och (med ett par undantag) särdeles ovederhäftig överblick av filmteatrarnas nyheter: då och då i ett söndagsnummer ett kåseri över någon filmstjärna eller en spalt filmskvaller. [...]
>
> Faktiskt är att filmkonsten icke kan undvara författarna, nämligen sådana författare som behärska och äro entusiastiska för detta nya uttrycksmedel. En film som icke skapats av en diktare, en filmens diktare, visserligen i intimt samarbete med regissör och filmare — en sådan film är en lika konstig produkt som ett hus byggt utan hjälp av arkitekt.

Mr Joke skrev regelbunden kritik i Cyrano. En gång tog han till orda till förmån för Chaplins konst. I en artikel i Svenska Dagbladet hade en dam (Elisabeth Krey-Lange?) våren 1919 angripit Chaplin. I Figaro hade man reagerat för Chaplin. Så skedde också i Cyrano. Mr Joke skrev till Chaplins försvar:

> Jag vågar förfäkta den saken, att Chaplin verkligen är humorist, om man blott fattar humorn som en temperamentsegenskap, som en förmåga, en sällsynt gåva att uppfinna överraskande moment, vad man minst anat, såsom utlösning av

> situationer på ett verkligt befriande sätt. Humorn är en blandning av skämt och allvar, förmågan att behandla allvarliga ting på ett intressant sätt, utan att tappa värdigheten eller glömma allvaret. Humor är inte yta utan djup, och lockar mindre till flabb än till ett befriande gott skratt med tårar i ögonvrån. Och Chaplin är humorist. Han är clown i sin mani att sparka folk i stussen, han är akrobat i sitt originella sätt att runda hörn, men han är stor humorist när han t. ex. i "Lugna gatan" inför denna vardagliga tragedi: det fattiga hemmet med de 12 barnen med en enkel handtryckning gratulerar den lille ynklige tunne mannen till så storartat lycklig samvaro med sin minst tre gånger så stora och kraftiga fru. Han är clown i de stora gesterna, de vansinniga jakterna och i de storslagna slagsmålen, men i de lugna, stillsamma och ofta mänskligt sanna scenerna uppträder han som äkta humorist.

Charlie Chaplin blev en katalysator för en rik filmdebatt åren omkring 1920. Mr Jokes analys är ett inte oväsentligt bidrag.

Ares

Från första världskrigets slutår sker en breddning och fördjupning av filmdiskussionen. Från vänsterhåll utformas synen på filmen som en kapitalistiskt styrd propagandistisk underhållning. Litteratur och teater samt i någon mån bildkonst och musik är kultur för socialisten. Film och sport kritiseras i deras moderna former. I de mer borgerligt och esteticistiskt präglade spalterna börjar dock filmen åtnjuta respekt. Figaros filmdebatt är ett typiskt exempel på det successivt ökande intresset i pressen. I detta sammanhang kan man också nämna tidskriften Ares som började utges i stort format 1921 och fortsatte 1922 och 1923. Redaktör var Gunnar Berg som tidigare hade redigerat Figaro. I redaktionen satt som specialist på film Gunnel Holzhausen vilken under tjugotalet också var skönlitterärt verksam. Hon var f. ö. Miss Lola i Stillers *De svarta maskerna.*

Hennes syn på filmen har en enhetlig principiell prägel. Hon skriver regelbundet filmöversikter, filmrecensioner och programförklaringar för sin filmuppfattning. Det kan finnas skäl att dröja vid henne som en av pionjärerna i svensk filmkritik om än hennes skrivsätt är en smula omständligt och fullt av upprepningar. Syftet med hennes verksamhet är att sprida uppfattningen av film som konst på väg att få förbättrade uttrycksmedel och vinna en kräsnare publik.

I Ares den 6 oktober 1921 skriver hon under rubriken "Filmkontur":

> Vilja vi nu skärskåda den utvecklingshistoria, som ligger bakom *filmkonsten,* hava vi blott ett decennium att överblicka, för så vitt vi ej inträngа på den tekniska uppfinningens gebit, då man givetvis måste räkna med rundligare tidsmått. [...] I motsättning till teaterns historia är det härvidlag uttrycksmedlen, som nått en häpnadsväckande utveckling, tekniken som vunnit nya landvinningar, regissör- och filmmaterial som kvalitativt nått högt.

Tekniken har skapat en bas för en ny konst, menar Gunnel Holzhausen:

> Vad vi vilja är en för filmen speciellt avpassad konstform som tillgodogör sig alla de uppfinningar som filmtekniken erbjuder på samma gång som den underordnar sig filmens kontemporära begränsning. Med ett ord: Vi måste få en ny filmdramatik.

I ett följande nummer av Ares, den 27 oktober 1921, återkommer rubriken "Filmkontur". Gunnel Holzhausen skriver:

> Liksom det för musikverket är lyckligast om kompositören ävenledes är den skicklige dirigenten vid framförandet, skulle det vara önskvärt om filmförfattare och filmregissör kunde förenas i samma person. Men eftersom filmregissörens yrke är förknippat med en längre och mångskiftande utbildning, som förvärvas efter hand under ideliga erfarenheter inom nyfunna områden, så tager yrket helt sin man och lämnar vanligen föga tid till idéproduktion av ovan antydda slag [...]

Hon menar att agnarna dock skiljs från vetet genom de krävande produktionsmetoderna i filmen:

> Filmen som *improvisationskonst* ställer de högsta anspråk på såväl författare, regissör och filmörmaterial och framtvingar exklusion av amatörmässigt arbete.

Principiella synpunkter av detta slag alternerar med löpande filmrecensioner. Hon plågas av recensenternas efterlåtenhet som utnyttjas av reklamen genom arrangemang av utplockade omdömen, vad hon kallar mosaik-kritik. Denna blir missvisande genom hopade överord. "Mosaik-kritik och filmfara" är rubriken på hennes synpunkter på kritiken i Ares den 22 mars 1922:

> Lika nödvändigt som det är att censuren beskär förbrytarfilm och sedlighetssårande dramer, lika nödvändigt blir det för filmens väktare och vårdare att gallra ur konstnärlig synpunkt och ej släppa igenom ett dåligt filmdrama.

Kritikern kan motverka mosaik-kritiken med två metoder — att skälla ut och att tiga ihjäl.

Det är filmens unika karaktär av både konstart och ett tekniskt medium, som ständigt påpekas av Gunnel Holzhausen. I artikeln "Filmmaterial" den 16 februari 1922 skriver hon:

> Filmen får icke efterbilda teaterns arbetsmaterial, utan skall söka sina nya vägar, fritt välja bland tusen och ett föremål i fantasiens rekvisita-kammare och se till att i tid utforma en självständig filmteknik för sitt eget levande filmmaterial.

Den 11 maj 1922 recenserar Gunnel Holzhausen Carl Dreyers film *De märkta* (*Die Gezeichneten*, 1922):

> Carl Dreyer har åstadkommit något rätt ovanligt som filmregissör, speciellt i detta sista arbete: han har lyckats fånga diktverkets själ och utan att därvid förgripa sig på andliga värden; fastmer lyft dem till klarare beskådande för en publik som i sig själv övermätt och trött vid skrivna ord stundom förlorat kontakt med dikten om det världens liv som i vår tid visat sig vara till övermått fruktansvärt, och värre än det: ett liv där det fruktansvärda blivit det banala, det alldagliga.

I artikeln "Film och frågetecken" den 12 oktober 1922 kommer hon åter med principiella synpunkter på filmkonsten:

> Varje ny konstriktning är sin egen värdemätare, och där två eller tre äro samlade för att avläsa densamma, skola två eller tre meningar göra sig hörda. Det den ene kallar framsteg, benämner den andre tillbakagång — endast i fråga om en sak kunna de icke undgå att vara eniga: är det *liv* eller icke. Filmens våldsamma start och hastiga lopp betog oss möjligheten till en sund och följdriktig åskådning [...] Filmfloden ryckte teatern och litteraturen med sig i virvlarna [...] Men filmen rullade vidare över fem världsdelar och dikterade sin nödvändighet för kritiklösa sinnen; lade år till år av uppfinningar inom teknikens område, av fantasiprodukter på regifältet, av obegränsade möjligheter vad beträffar det ekonomiska. Filmen tycktes vilja göra sig till världens herre.

Men filmens många former kan gallras så att de konstnärliga filmerna gynnas:

> Kulturfilmen uppmuntras, den dramatiska filmen sovras och beskäres, sensations- och gyckelfilmen ådömas strängare censur. Filmen har syndat på nåden, dess domedag är inne. Publiken själv skall vara dess domare och lära känna övermättnadens symptom inför den sentimentala filmsmörjan med stjärna i programmet, samt känna trevnaden vid åskådandet av ett filmverk, vars avsikt är konstens skönhet och läran om liv.

Här följer exempel på Gunnel Holzhausens bedömning av ett par filmer skapade av Gustaf Molander och Mauritz Stiller. Recensionerna avtrycks i sin helhet för att visa arrangemang och teknik. *Thomas Graals myndling* (premiär 9.10.1922) recenseras i *Ares* den 19 oktober:

> Det är inte alla filmförfattare givet att kunna förverkliga inför kameran, vad de innerst åsyfta, ej heller är det vanligt att goda filmregissörer lyckas uppvisa motsvarande filmmanuskript. Idealet torde vara, när författarfantasi och regissörsförmåga samverka till harmonisk jämvikt och frambringa ett resultat, där bägges krafter förenade lyfter verket till det enhetliga plan, som sällan nås av enbart den ene eller andre faktorn med främmande påverkan.
>
> Gustaf Molander kom idealet mycket nära i sitt lustspel, *Thomas Graals myndling*. Älskvärdhet och fin humor låg till grund, omväxlande, vackra naturscenerier inramade — utan att verka naturfilm — en rad glada, enkla episoder av det slag som alltid stå i kontakt med publikens munterhet, i det de beröra rent

elementära känslor och taga avstånd från det utstofferade och krystade. Den lilla förälskelse som genomlöpte handlingen likt en skär tråd var så angenämt fri från sentimentalitet.

Framför allt verkade filmen genomäkta *svensk,* utan tillhjälp av nationaldräkter, handklavér eller snaps. Förf.-regissören hade icke ens fallit för frestelsen att ockra på det vitmössade akademilivet — de kamratscener som utspelades i vindskupan tillkommo spontant, utan tanke på dekorativ verkan, och lämnade ett oförargligt intryck av studentliv.

De tre glada gossarna — Winge, Roeck-Hansen och Friedmann — oförbränneliga humör följde hela filmen utan överdrift. En briljant typ var studentvärdinnan med det spelande ansiktet. En god rollbesättning där "huvudroller" knappt förmärktes tack vare jämvikten i kompositionen av scenväxlingen; man erinrar sig lika väl pianostämmare Jesperson som student Paul, den ypperlige baron Zoll eller Gammelköpings "poliskår", vilken beredde publiken en levande glad stund.

Debutanten, Vera Schmiterlöw var naturlig och söt och lät ej ana något av blivande filmdiva. Ahrén har talets gåva även på duken. En av de få som äga den till den grad att gesten blir obehövlig.

Texten var roande och släkt med den specifikt svenska humorn.

Den 11 januari 1923 recenserar Gunnel Holzhausen entusiastiskt *Gunnar Hedes saga,* Stillers omtvistade bearbetning av Selma Lagerlöfs *En herrgårdssägen,* som hade premiär den 1 januari. Recensionen är ett försvar för Stillers självsvåldiga förhållande till det litterära underlaget.

Den nya Stiller-filmen är ett inspirationsarbete, varvid regissören dokumenterat sig som filmdiktare i stället för att ha lockats slaviskt följa gångarna i den motivlabyrint, som föresvävat honom. Ty Stiller har praktiskt taget *gjort* Gunnar Hede, lyft honom i situationer, som tjänat till att belysa hans egendomliga psyke, skapat kring honom den miljö, som på en gång meddelar kontentan av innehållet i månget bokblads svartochvitt, samt på detta sätt skänkt åt vidare kretsar en blixtbild av den särmänniska, som är i släkt med värmländsk saga och sägen, av en typ alltmer svåråtkomlig och oförståelig för nutidsmänniskor. Vi äro tack skyldiga för det Stiller ej velat dramatisera "En herrgårdssägen" för den vita duken, utan blott låtit sig gripas av dess inneboende mystik och inspirerats av dessa skogens barn till att skapa en fristående film som denna. Därmed har han också lösgjort sin fantasi, utan att dock giva den alltför fria tyglar, som eljest ligger nära till hands för en filmregissör av Stillers temperament. Detta arbete präglas av harmonisk måtta och konstnärlig behärskning (jämför "De landsflyktigas" ojämnheter, där genialitet och svagheter kämpade sida om sida!). Ur den omväxlande, levande bildserien, som logiskt fortlöper, framspringa för minnet dramatiska moment med verklighetens fulla övertygelse och kvarstår som något erfaret, upplevat.

Film är makt, ty film är ögonblickets illusion av liv. Vår hjärna magasinerar minnesbilderna utan urskiljning. Det är de utvalda, som skola tillse att minnesgalleriet icke blir en skräpkammare, utan fyllt av god konst. "Gunnar Hedes saga" är lik en samling fina gamla kaméer, skurna av mästarehand ur musselskalet, som susar om de stora skogarna och de tio mila snövidderna.

Gunnel Holzhausens filmbedömning kommer ofta teaterrecensionen nära. Det är filmernas innehåll och komposition och skådespelarinsatserna som framför allt bedöms. Recensionen av *Gunnar Hedes saga* är härvidlag ett undantag. Här har hon tagit fasta på regin och ser filmen som en serie bilder i logisk följd. Det är en modern filmsyn som gör sig märkbar. De filmestetiska resonemangen är vaga och poetiskt formulerade. Hennes begränsning är väl att hon i så ringa grad ser filmen bildmässigt, men i det avseendet liknar hon de flesta av sina kolleger. De verkliga cineasterna kom bara något år senare. Gunnel Holzhausen representerar en äldre typ av filmrecensent, den bildade biobesökaren, inte experten. Det kritikerspråk hon använder har blivit förlegat och därför är hon stundom obegriplig för dagens läsare. Filmens språk hade ännu inte fått sin verbala översättning.

Gunnel Holzhausen tog dock filmen och kritiken på allvar och ansträngde sig att informera och värdera med ett rikt jämförelsematerial och med väl deklarerade principer. Med sina gedigna ideal sökte hon uppfostra de svenska producenterna och importörerna, och det gjorde hon med konsekvens och energi. Av intresse är att en så ambitiös kulturtidskrift som Ares gav filmen så stort utrymme. Det har vi Gunnel Holzhausen att tacka för.

Puck

Puck var en konservativt inriktad skämttidning som började utges en gång i veckan 1901 av Hugo Vallentin. Den gisslade Staaff och liberalismen och skojade då och då med modern konst av typ Grünewald, Kandinsky. Stundom intogs ambitiösa poem av Gustaf Ullman. Ett särskilt filmcensurnummer utgavs 1912 (nr 2) där framför allt "kinematografie doktor" Walter Fevrell förhånas. 1915 ges rådet till filmskådespelare att ej förtära rökt sill före kysscener (nr 35), och 1915, som var tidningens sista år, finns en humoresk om kurtis i biografsalonger (nr 31).

Vecko-Journalen

Vecko-Journalen började utges 1910 och kom att bli den prestigepräglade tidningen i tidningskungen Erik Åkerlunds imperium. Vad behandlade denna nya tidning? Kungafamiljens födelsedagar till exempel, veckans händelser och nya tekniska rön, särskilt flygmaskinens segrande luftfärd. Men filmen hålls utanför spalterna i de första årgångarna 1910, 1911, 1912.

År 1913 slår det till. I första numret rapporteras att Oscarsteatern ger en nyårsrevy kallad "Biograffflugan" av O_2H_2, en bearbetning av den tyska operettfarsen "Filmzauber". Samma år (nr 28) ges en första beskrivning av den nya konstarten med dessa ord:

> Kinematografen har ju på jämförelsevis kort tid vuxit till en ytterst viktig faktor i folkets nöjeslif, och samtidigt har den allmänna smaken i detta fall

> undergått en förändring, om till det bättre vilja vi låta vara osagt. Då man förr nöjde sig med naturbilder, med ett inslag af inspelade bilder, duger nu intet annat än "biografdramer", som fylla minst ett heltimmesprogram. På grund häraf har åstadkommits en väldig industri i inspelade films, de bästa skådespelare engageras för att framställa roller i dramerna, och ofta vidtagas anordningar, som kosta hela små förmögenheter.

Dessa ord är filmens entré i Vecko-Journalen, och de speglar den överlägsna attityden till den nya konsten. Samtidigt ger de ett koncentrat av filmens utveckling. Årgångarna 1914 och 1915 har ingenting motsvarande. Men i följande årgångs första nummer kåserar Hasse Z om hur det går till att medverka i en reportagefilm. Den upplysande skildringen "På film" handlar huvudsakligen om en filmupptagning med författaren på dennes lantställe på Utö men inleds med en tidigare filmerfarenhet:

> Första gången jag filmade var för rätt många år sedan. En biografägare ville ha mig som bekant man på sin duk. Det hela gick mycket lätt. Fotografen ställde sig på ena sidan av ett torg och lät ställa mig på den andra. Så gav han ett tecken och så satte jag mig i gång. När jag sedan fick se mig på duken, upptäckte jag för första gången, att jag hade en besynnerlig rullande gång, som jag aldrig sett hos någon människa. På mitt ansikte vilade dessutom ett ovanligt idiotiskt biografsmåleende. Två unga damer som sutto bredvid mig fnissade då de fingo se mig och en av dem sade:
> "Det var ett komiskt nummer."

Hasse Z hade just skrivit och uppträtt i en liten filmrevy som visades i Röda Kvarns invigningsprogram. Utö-filmen visades på Vinterpalatset i september 1915.

I årgången 1917 presenterades i andra häftet en litterär pristävlan om bästa filmmanuskriptet. Det var förmdligen den första "biografpristävlan" i Sverige. Det överraskade att inga professionella författare deltog i tävlingen, och Vecko-Journalen gjorde en enquête för att ta reda på författarnas inställning till film och filmförfattande. Resultatet av enquêten publicerades i april och maj 1917 (och behandlas i kapitel 19).

Följande år, 1918, kan man se en markant ökning av intresset för film genom antalet reportagebilder. Det visas bilder av Harriet Bosse i *Ingmarssönerna* (21 juli), av Richard Lund och Mary Johnson (20 okt), och det noteras att Gustaf Fredriksson vid åttiosex år spelar film (28 juli). Intresset bland allmänheten belyses med en reportagebild av en enorm kö vid Svenska Biografteatern av personer som var villiga att statera i en film (28 april).

År 1919 fortsätter det livliga publicerandet av filmbilder och bildreportage om film. Man uppmärksammar till exempel *Ringaren i Notre Dame* den 2 mars (*The Darling of Paris* av J. Gordon Edwards 1917), och särskilt intressant är presentationen av rysk film den 9 mars. Mitt i revolution och

inbördeskrig förmådde ryssarna skapa teater och film, och till Sverige kom filmatiseringar av Tolstojs *Mörkrets makt* och *Irinas grav*.

I slutet av året (2 november) görs en uppskattning av biograferna i Sverige till femhundra och antalet besök per dag till femtiotusen, vilket betyder att varje svensk går på bio tio gånger om året. Dessa uppgifter ligger till grund för lanserandet av en specialtidning om film från samma koncern, den Åkerlundska: Filmjournalen. Uppladdningen i Vecko-Journalen 1919 av filmreportage kan ses som ett utslag av allmänhetens kraftigt stigande filmintresse och som en förberedelse för Filmjournalen. Man utlyser en tävling om vem som lyckas bäst som filmregissör (22 juni) och redogör för hur en film kommer till (18 maj). På ungdomssidorna i Vecko-Journalen är samma uppiskade intresse. Ungdomar inbjuds att imitera kända filmskådespelare, och de som får omnämnanden (6 april) härmar William S. Hart, Mary Johnson och Charlie Chaplin.

Vecko-Journalen hade ett årsregister, och filmhändelser registrerades under rubriken "Teater- och scenbilder" fram till 1921, då filmen fick ökad prestige genom att upptas i registret i avdelningen "Teater-, film- och scenbilder". 1922 görs rubriken "Konst. Teater. Film".

Den 31 juli 1921 förevisar Vecko-Journalen för sina läsare Svensk Filmindustris "storartade anläggning Filmstaden vid Råsunda", som karaktäriseras som en "jätteanläggning". I en artikel den 16 december 1923 presenteras "Fotografen som reporter" i samband med det fotografiska förevigandet av det nygifta kronprinsparet. Artikelförfattaren berättar om filmreportagets traditioner sedan 1897 då hovfotograf Florman filmade Stockholmsutställningens öppnande. Nu, 1923, hade SF enligt artikeln tio fotografer i arbete. (Enligt senare forskningar var det troligtvis inte Ernest Florman utan den franske fotografen Promio som gjorde filmupptagningen av Stockholmsutställningens öppnande.[52])

Tidningens specielle filmskribent blev Mr Gynt. När *Gösta Berlings saga* hade premiär inkallades författaren Ejnar Smith för att ge sina synpunkter.[53]

Filmstjärnor börjar pryda omslaget 1924. 1925 ges stort utrymme av Mr Gynt åt inspelningen av *Skärgårdskavaljerer* (regi av Theodor Berthels) med motiv från Albert Engström, som själv spelade med i filmen; Gösta Ekmans insats i *Faust* (av Murnau, 1926) och Greta Garbo i *Den glädjelösa gatan* (*Die freudlose Gasse* av G. W. Pabst 1925).

År 1928 skrivs filmkritik under rubriken "Biobiten" av märket Zorro, och 1929 börjar Herbert Grevenius under pseudonymen Paul Block sina "Kvällar på bio". Tidningen rapporterar i övrigt från filminspelningar och gör intervjuer med filmpersoner men det förs ingen tungviktig debatt.

Idun

Kvinnotidningen Idun ägnade till en början inte mycket utrymme åt filmen.

Den första artikeln inflöt 1916, nr 47, och var ett stort reportage om filminspelningar i Göteborg hos Hasselblads. 1917, nr 37, gav signaturen Kamé en mycket uppskattande skildring av Stillers "genialiska ansträngningar" att gestalta Gustav Esmans komedi *Alexander den store* som film. 1919, nr 2, presenteras Stockholms nya biograf Palladium. Samma år uppmärksammades en rad svenska filmatiseringar och deras litterära förlagor: Selma Lagerlöfs *Dunungen* (nr 34), *Herr Arnes penningar* (nr 38) och Hjalmar Bergmans *Hans nåds testamente* (nr 44). Därmed var filmen etablerad i tidningen.

Bonniers Veckotidning

Bonniers Veckotidning var en tidskrift med kulturella ambitioner och goda medarbetare. Den startades 1923 med Thora Holm som redaktör. Från 1927 var Célie Brunius redaktör. Sten Selander var litterär rådgivare. Bonniers Veckotidning vände sig i hög grad till en kvinnlig läsekrets och innehöll originalnoveller av svenska författare, översättningar, populärvetenskapliga artiklar, mode, heminredning med mera. Den hade också en avdelning för konst, teater och musik, och under den avdelningen placerades filmen när den sent omsider fick inträde 1928. Då började Paul Blocks filmkrönikor. När de inte fick plats bland de sköna konsterna återfanns de under rubriken "Aktuellt och annat".

Enstaka filmartiklar hittar man i tidigare årgångar: 1924 (nr 6) skrev dr Robert Larsson om "Film och biologi": Film har, som han uttryckte det, "en sympatisk uppgift som fasthållare av biologiska moment", det vill säga genom ultra-rapid. Oswald Englund skrev om "Filmen som skolbok" (nr 21 1924) och Erik Lindorm kåserade om "Det stora stjärnfallet", filmstjärnornas förgänglighet (nr 21 1925). Av Frank Harris fanns en essay "Med Chaplin i Sing-Sing-fängelset", med episoder och samtal från Harris' och Chaplins samvaro (nr 42 1927).

Våra Nöjen

Bonniers Veckotidning hyste ett mycket svalt intresse för film som nog ansågs litet för simpelt för dess kultiverade läsare. Då var Teddy Nybloms förträffliga boulevardblad Våra Nöjen — det sista i genren — desto generösare mot den ännu inte helt salongsfähiga konstarten. Bilder av filmens stjärnor samt skönheter från scen och dansgolv smyckar sidorna. I programförklaringen 1925 räknas nio muser upp, mer eller mindre renrasiga, som tidningen vill gynna: teater, sport, musik, dans, film, litteratur, konst, radio, mode. I Våra Nöjen skrev bland många andra Ejnar Smith, Alf Ahlberg, Gustaf Näsström, Guido Valentin, Artur Möller, Sven Stolpe, Nils Ahnlund och Wilhelm Peterson-Berger. Ture Dahlin skrev om teater från Paris.

Filmrecensioner förekommer från första årgången. Filmkrönikorna skrivs

första året av signaturen Arbiter — Martin Martelius — som var en kunnig kritiker med ledigt elegant stil. En annan skicklig filmskribent var signaturen Ji-Shib, Ragnar Allberg, som också recenserade från första årgången och skrev längre artiklar om Griffith (nr 25 1925), Ingram (nr 26 1925), Sjöström (nr 28 1925), de Mille (nr 30 1925) och Stroheim (nr 39 1925). Filmrecensioner skrevs också av signaturen Cavall och av Teddy Nyblom.

Alma Söderhjelm, god vän till Mauritz Stiller, vållade häftig debatt med ett angrepp på filmkritiken 1925 (nr 38). Hon efterlyser sakkunskap och kallar filmkritiken "vårt samhälles rötägg", och det togs inte väl upp i kritikerkretsar. Alma Söderhjelm bemöttes i nr 41 av Arbiter, Robin Hood från Stockholms-Tidningen, Pir Ramek från tidningen Upsala och Pull Over, Gunnar Wallin, från Tidning från Falu stad.

Ture Dahlin behandlade filmens estetik i en artikel 1926 (nr 7). Ragnar Hyltén-Cavallius, som skrev om teater i Våra Nöjen, ironiserar litet senare samma år över framtida filmdoktorer som skall bena upp filmens väsen.

I slutet av 1926 är Martin Martelius redaktör för Våra Nöjen och 1929 övertas redigeringen av Erik Zetterström och Ragnar Allberg. Filmkrönikorna sköts nu av signaturen Niburon. Även Ragnar Allberg och märkena Harlekin och Candide recenserar film.

Herbert Grevenius skrev en artikel 1927 (nr 12) om filmens betydelse för internationell förståelse och filmen som kulturförmedlare och litterär popularisator. Han varnar för att överdriva filmens konstnärliga insats och manar till kritisk sans i bedömningen.

Torsten Tegnér gick att avrätta "de två osympatiska stormakterna den amerikanska kvinnan och det amerikanska hyckleriet" apropå den amerikanska bojkotten mot Chaplin. Tegnér propagerar för den store komikern och föreslår Palladium att ge Chaplin en gång i veckan i stället för journaler och krafs (nr 10 1927).

Årets två sista filmkrönikor 1927 är skrivna av "Okända ögat", det vill säga Alma Söderhjelm, som ju ett par år tidigare ondgjort sig över den odugliga filmkritiken. Den debatt som därmed uppstod om kritik i allmänhet men mest om film- och teaterkritik pågick i Våra Nöjen under hela tjugotalet.

Okända ögat fortsätter att recensera film 1928 tillsammans med Candide, Black Cat, J de B, Negresco med flera.

Bengt Idestam-Almquist kritiserar John Brunius' historiska filmer (nr 17 1928), signaturen Noche — Gunnar Tannefors — betecknar året som ett svart blad i vår filmhistoria (nr 23 1928); Tannefors och Charles Magnusson deklarerar i numren 37 respektive 38 sin misstro mot talfilmen.

I. Michal hette redaktören 1928. Han ersattes följande år av Ragnar Hyltén-Cavallius. 1929 sköts det huvudsakliga filmrecenserandet av Noche. Detta år förs en livlig diskussion i Våra Nöjen om tal- och ljudfilmen. Noche

betackar sig. Inte ens *Den sjungande narren* (Lloyd Bacon: *The singing Fool*, 1928) fick honom att finna något estetiskt skäl för ljudfilm (nr 36 1929).

Tannefors skriver också filmsäsongens facit och konstaterar att den konstnärliga behållningen varit den ryska filmen, medan Hollywoods produkter varit katastrofalt dåliga på grund av ljudfilmen (nr 21 1929). I samma årgång, 1929, behandlar Ji-Shib den ryska filmen och Eisenstein i hänförda ordalag (nr 27 1929) och Tannefors porträtterar Robin Hood (nr 40 1929).

I artikeln "Saknar biopubliken kultur?" (nr 8 1929) klandrar Tannefors publiken för att den sviker filmer som inte har stora stjärnor och braskande annonsering. Han ger ett exempel med två premiärer på China: Den ena filmen utan stjärnnamn och förhandsreklam blev publikfiasko trots kritikernas lovord, den andra energiskt annonserad en succé. Exemplet belyser reklamens betydelse och kritikens vanmakt, och det är inte något undantag.

År 1930 återkommer Teddy Nyblom som redaktör och även som filmrecensent jämte Noche med flera. I denna årgång märks också ett par artiklar av Stig Almqvist som under följande decennier skulle komma att bli Sveriges kanske inflytelserikaste filmskribent. I "Filmförakt — förståelse och fordringar" (nr 4 1930) indelar han biopubliken i tre kategorier: de äldre som accepterat filmen som nöje och surrogat; de unga som glatt och oreflekterat anammat filmen samt de allt fler som betraktar filmen som en ny konstart.

I "Filmen och pressen" (nr 34 1930) anmodar han journalisterna att ta filmen på allvar och kritikern att skaffa sig kunskaper. Han påpekar filmens samband med ekonomiska, sociala och politiska förhållanden. Den är teknik och industri och har samtidigt element av idé och livsåskådning. Han gör också den klarsynta anmärkningen att rysk film propagerar öppet medan västerländsk film gör sin propaganda mindre iögonenfallande i förhärligandet av borgerlig samhällsuppfattning.

Orfeus

Orfeus var en påkostad och brett upplagd kulturtidskrift som började utgivas 1924 av litteraturhistorikern och skriftställaren Olof Rabenius. I tredje årgången kan man skönja ett intresse för film. I första häftet 1926 presenterar Olof Rabenius magnaten och ingenjören Herman Rasch som "en svensk målsman för filmkultur". Rasch finansierade filmen om Karl XII — "ett mästerverk, som både genom ämnets och formens monumentalitet bildar epok i den historiska filmens historia". Sven Rosén, som disputerat 1912 på avhandlingen *Succession i simultana bilder*, recenserade i samma häfte *Ingmarsarvet*, enligt hans mening ett mönster för god film.

I andra häftet 1926 granskar Rosén *Varieté* och *Samhällets olycksbarn* och i tredje häftet signerar han en "Filmkrönika". I sjätte häftet efterträdde

han Olof Rabenius som tidskriftens redaktör och skrev den rätt intetsägande artikeln "Filmen som konstverk":

> Det avgörande kännetecknet på filmdramat som konstverk och det som skiljer det från alla andra konstarter, är alltså dess absoluta beroende av den kinematografiska avbildningen på den vita duken [...] Om filmdramat liksom om all annan konst gälla i sista hand Goethes ord: "Det behandlade ämnets inre värde är konstens A och O.

I sjätte häftet 1926 inträdde också en ny filmrecensent, Lännart Ribbing, poet, zoolog och professor i anatomi vid Konstakademien. Han skrev om F. W. Murnaus *Faust* med Gösta Ekman i titelrollen — "stor film skall en gång förvisso gripa människorna, som hittills endast den grekiska tragedien mäktat". Ribbing återkom med recensioner i häfte 7—8 1926 och häfte 1 1927.

Att tre av Orfeus' ledande medarbetare — Rabenius, Rosén och Ribbing — uttalade sig positivt och intresserat om filmen som konstform — om ock föga initierat — och det faktum att filmen fick så pass stort utrymme i denna högintellektuella tidskrift visar hur filmen på sina håll vunnit insteg i kulturlivet.

KAP. 8. FILM I VÄNSTERRADIKAL PRESS

De filmtidskrifter, teatertidskrifter, boulevardtidningar och veckotidningar som behandlats i tidigare kapitel är av en genomgående borgerlig karaktär. En undersökning av ett antal vänsterorienterade publikationer visar att filmintresset där dokumenteras mycket sent. Man kunde vänta sig en livlig samhällsinriktad filmdebatt, men det är förvånansvärt tyst under seklets första två decennier. Först under tjugotalet finner man mer givande inlägg från vänster.

I den socialistiska pressen ser man ofta filmen från politisk synpunkt, och den beskrivs som ett kapitalistiskt och borgerligt fenomen. Dess möjligheter som demokratisk folkkonst tas nästan inte alls upp.

Socialdemokratiska ungdomsförbundet startade vid förbundets bildande 1903 tidskriften *Fram* med Per Albin Hansson som redaktör. Sedan Fredrik Ström blivit redaktör 1910 var Fram en kulturellt inriktad tidning och hade bland sina medarbetare Ture Nerman, K. G. Ossiannilsson, Karl-Erik Forsslund, Ludvig Nordström och Pär Lagerkvist, som debuterade i tidningens februari—marsnummer 1911. Fram har inte ett ord om film under dess tillvaro till 1912.

Brand var Svenska socialistiska ungdomsförbundets organ, grundat 1904 med Hinke Bergegren som dess anarkistiske redaktör. Han agiterade där mot reformismen och uteslöts ur det socialdemokratiska partiet 1908 för att efter ryska revolutionen ansluta sig till kommunistpartiet. Han efterträddes av Ivan Oljelund 1916. Under tjugotalet skrev bland andra Eyvind Johnson, Harry Blomberg, Ragnar Holmström och Ragnar Jändel i tidningen.

Brand har mycket få inlägg om film. I nr 17 1920 finns en artikel betitlad "Biografkultur". I nr 24 1923 uppges "Vad Douglas Fairbanks tjänar i minuten". Nr 4 1925 har en artikel av Ture Lundblad: "Biograf-kultur — Nick Carterbravader".

Tidskriften leddes från 1918 av C. J. Björklund som hade ett dokumenterat filmintresse, men först 1932 har jag funnit inlägg i tidningen om film av hans hand — i nr 36 1932: "Filmen om rallarnas liv och gärning"

och i nr 37 samma år: "Är filmen en fara som måste bekämpas?".

Man kan också finna en diskussion om "Film och kulört press" av Fredrik Olsson i nr 14 1931 och under rubriken "Filmdiktatur" en information om censur i Lithauen i nr 36 1932; då har vi emellertid kommit utanför tidsramen för denna undersökning.

I ett avseende engageras dock Brand för filmen mot slutet av tjugotalet. Den svenska arbetarrörelsen hade reagerat häftigt mot det amerikanska rättsväsendet då Sacco och Vanzetti dömdes till döden. Krafter kom i rörelse för att bojkotta amerikansk film. Bojkotten diskuteras i Brand nr 40 1927. I nr 42 1927 höjs stridsropet "Bojkott åt Amerika. Upprättelse åt Sacco och Vanzetti. Köp ej amerikanska varor. Se ej amerikansk film". Albert Jensen skrev i nr 43 1927: "Dirigeras arbetarpressen av filmkapitalet?". I nr 52 1927 skrev C. J. Björklund: "Kapitalistklassen matar, arbetarklassen sväljer". I samma häfte framförs ett filmalternativ — man presenterar den ryska filmen *Den blodiga söndagen.*

Brand fortsätter agitationen för bojkott av amerikansk film 1928. Den 7 januari meddelas: "De arbetslösa i aktion mot den amerikanska blodsfilmen". Ett särskilt Bojkott-nummer är nr 7 1928. "Varför vända ni er just mot filmen?" frågar Emil Manus och besvarar frågan: "Riktpunkten är att genom ett effektivt medel träffa en av de sårbara punkterna i amerikanskt samhällsliv av i dag [. . .]. Filmkapitalismen i Amerika är den tredje stjärnan i ordningen på det kapitalistiska firmamentet." Man bygger filmbojkotten på politisk-ekonomiska värderingar och blandar ej in smakomdömen om den amerikanska filmen.

I nr 34 1930 rapporteras om bojkottkommitténs vedermödor, och i samma nummer uppmanas läsarna att endast gå på europeiska filmer, "utomordentligt upplysande tyska, ryska, franska och svenska filmer!".

År 1908 grundade de socialdemokratiska ungdomsklubbarna i Stockholm veckotidningen *Stormklockan* med Z. Höglund som redaktör. Den drev en mot den officiella partiledningen oppositionell och revolutionär politik och blev, sedan den utkonkurrerat Fram, organ för Socialdemokratiska ungdomsförbundet, som stod till vänster om partiet. Stormklockan blev senare det kommunistiska partiets organ, föregångare till Ny Dag. Från tidningen Fram övertogs författare som Ture Nerman, K. G. Ossiannilsson, Pär Lagerkvist, Ragnar Jändel.

I Stormklockan finns ett par inlägg som visar att man sent omsider förstått filmens betydelse som medel för agitation och propaganda. Signaturen Lucifer, demonisk täckmantel för Ture Nerman, diskuterar den 29 november 1919 "Filmen som agitator":

> Filmen förmedlar sina intryck icke genom örat utan genom ögat. Den låter oss icke höra någon annan berätta något, utan vi får *själva* med egna ögon se det.

> Ordet vädjar ofta mer till vår hjärna. Bilden däremot mera till hjärtat än huvudet. Filmen blir därför ett instrument, på vilket man hädanefter vid *all agitation* kommer att spela och redan nu spelar.
>
> Amerika är ett land, där filmagitationen redan tagit jättedimensioner, ja, gjort en historisk insats. Utan filmen hade man ej kunnat vrida huvudet på de amerikanska arbetarna till den grad, att de i massor anmälde sig som frivilliga mördardrängar i de amerikanska storkapitalisternas kamp med de europeiska. Man lät spela in sådana filmer som framställde tyskarna såsom skurkar och sådana som förhärligade krigarlivet.

Lucifer skildrar i sin artikel de amerikanska agitationsfilmerna och säger på tal om krigsfilmernas framgång: "Användes denna mänsklighetens lydiga tjänare för att främja utvecklingen eller för att hämma den, i det godas eller det ondas tjänst?"

Dessa synpunkter återkommer när Sovjetunionen börjar exportera agitationsfilmer. I Stormklockan den 3 januari 1925 skriver Allan Wallenius en artikel om "Biografen i den proletära kulturens tjänst". Wallenius var en finlandssvensk diktare och journalist som blivit rätt förbisedd. Han ägnade sig under tiotalet åt klasskampslyrik, influerad av den unge Arvid Mörne. Som novellist var han påverkad av författare som Karl-Erik Forsslund och Dan Andersson. Han var också litteraturkritiker i Arbetet i Åbo och de svenska ungdomsklubbisternas Till Storms.

Några år efter kriget var han landsflyktig i Sverige och var en tid också bosatt i USA. Han hade deltagit i det finska inbördeskriget på de rödas sida. Kriget hade utvecklat honom till revolutionär marxist och han anslöt sig till det svenska kommunistpartiet. Hans politiska renlärighet hindrade honom dock inte att beundra odogmatiska socialister som Romain Rolland, Bernard Shaw och Ellen Key. I slutet av tjugotalet flyttade Wallenius till Sovjetunionen, där han en tid var chef för den svenska sektorn vid Leninskolan i Moskva. Stalins utrensningar under trettiotalet drabbade Wallenius, som avled i arbetsläger, troligen omkring 1939.[54]

I "Biografen i den proletära kulturens tjänst" utgår Wallenius från några principiella synpunkter. Muntlig propaganda är mer verksam än skriftlig. Bilden är dessutom ett viktigt propagandamedel. Den muntliga kan kompletteras med balloptikon och laterna magica. Effektivast är dock filmen: "Filmpropagandan är för den revolutionära rörelsen fullt ut lika viktig som den litterära propagandan [. . .] Om verkligen intresse för filmpropagandan funnits inom den revolutionära arbetarrörelsen, har detta intresse för det mesta blott teoretiskt kommit till uttryck."

Från Sovjet har nu börjat strömma ut filmer som är uttryck för en revolutionär ideologi och rymmer propaganda för denna. Wallenius nämner *De röda djävlarna, Kampen om ultimatum, Kombrig Ivanoff, Palats och fängelse.* Det socialistiska filmföretaget Proletkino i Sovjet presenteras och efter

en diskussion av Sovjets insatser i filmproduktionen tar Allan Wallenius upp formens förhållande till innehållet:

> Ej blott ideologiskt är det nödvändigt att filmen revolutioneras, även tekniskt måste filmen reorganiseras. Framförallt måste man frigöra sig från litteraturen. Vi måste verka för en emanicipation från de litterära scenerierna. Regi och scenkonst måste finna nya uttryck, nya former. Inga tyska eller amerikanska jättefilmer, där allt är regi, utan verkliga, proletära jättefilmer, varest den levande massan är aktivt verksam.

Wallenius redogör utförligt för aktuella strömningar i Sovjetunionen. "Filmen öppnar för oss fält, dit litteraturen ej kan komma", skriver han. "Filmen är ett av nutidens och framtidens märkligaste medel. De kommunistiska partierna har gjort alltför litet för att utnyttja filmen. Så kan och får det ej fortsätta. Kommunisterna måste överallt ställa filmen i världsrevolutionens tjänst."

Filmens upptäcks plötsligt som ett agitatoriskt medel för den revolutionära arbetarrörelsen. Wallenius inser filmens möjligheter för kommunismen men berör inte produktionssvårigheterna för kommunistisk film i ett icke-kommunistiskt land. Sovjet är på väg att hota den borgerliga filmproduktionen med en egen överlägsen produktion i vilken den nya ideologien förvandlar formerna.

Wallenius' tidiga observerande av den nya revolutionära Sovjetfilmen och hans påpekande av filmens stora betydelse för att påverka samhällsförhållandena gör hans inlägg betydelsefullt. Artikeln tar också upp nya estetiska aspekter i det att den understryker formens och innehållets ömsesidiga beroende. Nytt revolutionärt innehåll kräver en radikalt ny form fri från litterär ballast. I den tidiga filmkritiken intar Wallenius med denna enda artikel en viktig plats genom sin sociologiska infallsvinkel, och frågan är om han inte anger en vändning av filmsynen på vänsterkanten.

Till floran av vänsterradikala tidskrifter hör *Clarté*, en studentpublikation, som utgavs 1924—1939 och senare från 1944. Under den första perioden finner man livliga debatter förda av Arnold Ljungdal, Ebbe Linde, Karin Boye, Stellan Arvidson, Erik Blomberg och Victor Svanberg. Ingenting om filmen förrän i mars 1928 då Bertil A, signatur för Bertil Almqvist, har en bildsida med text riktad mot krigsskildringar på biografer. Det är en livfull agitation i pakt med kampanjen mot amerikanska militärpropagandistiska filmer. Den är gjord med samma brio som man senare finner i Bertil A:s krönikor "På Tapeten" i ord och bild i Aftonbladet.

I mars 1930 hade signaturen Barbara, Karin Boye, en giftig kommentar om vad "filmen vill lära oss". Filmen är "ett betydande fält där politiken inte har lyckats tränga in". Filmer om mindre bemedlade (ofta ryska filmer)

är ej objektiva. Den amerikanska filmen är djupt samhällsengagerande. Detta är givetvis en skildring som inte skall läsas efter ordens innebörd utan en parodi på borgerliga tidningars filmkritik.

Litteratur och teater stod arbetarrörelsen mycket närmare än filmen. Men under tjugotalet visar det sig, att man på vänsterkanten börjar förstå filmens möjligheter som en folkets konst. Det är emellertid först i en senare epok som filmens möjligheter i detta avseende belyses närmare. Från 1930 blir *Fönstret* ett forum som från vänsterradikalt håll skildrar filmens betydelse och insatser.

Dessförinnan har vi en seriös filmdiskussion i *Tidens Magasin,* som utkom i tretton nummer 1928—1929. Denna publikation utgavs av bokförlaget Tiden, som stod, och står, arbetarrörelsen nära. Redaktör var Karl Johan Rådström. Här togs filmen på allvar som en viktig kulturfaktor. Vera von Kraemer var en mycket insiktsfull kritiker. I nr 2 1928 presenterade hon Lubitsch. Ivan Faludi skildrar i nr 3 1928 tendenser i den nya ryska filmen. Ernst Herlin skrev en saklig artikel i nr 4 1928: "Vad är talfilmen?". I samma häfte skildras tendenser i amerikansk film. I nr 8 1929 gör man en enquête rörande Charles Chaplins ställning som filmartist. Det kan också noteras att Erik Asklund i nr 11 1929 publicerade novellen "Biografmaskinisten".

Erik Lindorm var grundare av *Naggen,* en kvick och djärv boulevardtidning med socialistisk inriktning, som utkom 1913—1922. Tidningen var en motvikt till sådana borgerliga skämttidningar och boulevardblad som Figaro, Söndagsnisse och Strix. När filmen kom på tal — det hände inte så ofta — var Naggen synnerligen kritisk. Man bedömde filmen politiskt mer än som ett konstnärligt uttrycksmedel.

I nr 6 1917 ger Naggen en ironisk kommentar rörande en tysk film om striderna vid Somme. Denna krigsfilm barnförbjöds av den svenska censuren. Naggen framhöll ironiskt: "De kommande årsklasserna, nästa världskrigs kanonföda, få inte avsky sin bestämmelse, få inte veta, inte se . . ."

Den 15 november 1919 har Naggen ett kåseri under rubriken "Om Chaplin börjar tala . . ." Det är möjligheterna att göra talfilm som föranledde kåseriet. En svensk (Sven Berglund) ansåg sig ha löst problemet att framställa talande film. Nu blir det naturligtvis inte bara repliker utan allt annat ljud av revolverskott och slutkyssar som kommer att höras, menar Naggen. "Därmed är teatern definitivt ihjälslagen." Tidningen tillägger: "Måtte detta nya hot mot kulturen avvärjas och må vi behålla vår gamla härliga stumma bio!".

Filmens stigande inflytande kan avläsas i de "bionummer" och "filmnummer" som Naggen utgav 1919 och 1920. Även här är tidningen mesta-

dels sarkastisk mot den nya konstformen. I bionumret nr 6 1919 konstateras: "Filmen är demokratisk. Dess stjärnor kunna ses och beundras av hela världen." Naggen framhåller också att man kan prata ostört på bio: "Det svaga surret från maskineriet stör icke nämnvärt. Filmrullarna äro tysta och tålmodiga och de uppträdande fatta icke humör, som gunås händer ibland på den levande teatern."

I Naggens julnummer 1919 uppmärksammas att Griffith tänker filma bibeln. Det sker i en lustig tecknad serie med verser där det bland annat heter:

> Så talade Griffith, filmregissör:
> Av bibeln någonting stiligt jag gör!
> Hej, Markus, Mattheus, Johannes och Lukas,
> undan gubbar för nu ska ni stukas!

I julnumret finns också en skämtbild, signerad R. Hultquist, föreställande en vredgad direktör som ryter åt en stackars fotograf: "Hör nu, vad menar ni med att göra slutkyssen endast två meter lång, när ni vet att den i alla ordentliga dramer är åtminstone tio!!"

I Naggens filmnummer nr 19 1920 skrev signaturen Tersites under rubriken "Maskindriftens företräden":

> Ej underligt att biodramatiken
> går framåt och teatern stilla står
> Vem har ej insett att maskintekniken
> på småhantverk och handkraft alltid rår.

Under rubriken "Sanningen om Chaplin" heter det:

> Det sägs att Chaplin, fastän skild och rik,
> har gått och blivit argsint bolsjevik.
> Ja, Sovjet har hans bistånd sig förvärvat
> att låta tjuvsamhället skratta sig fördärvat.

Stjärnorna i filmen framställs som de nya gudarna. Om striden mellan film och teater heter det: "Man har under många år hänsynslöst diskuterat den föga artiga frågan, om filmen egentligen är konst. Saken kan dock numera anses avgjord. Diskussionen har mojnat av. Anders de Wahl har spelat in en film . . ."

Ett annat inlägg i filmnumret 1920 går i samma raljanta stil: "Filmen regerar världen, och fotografernas framkallningsjox är det femte elementet."

Den 15 juli 1920 föreslår Naggen "Importförbud på Douglas Fairbanks med fru." De två stjärnorna väntades besöka Sverige och man såg fram emot kaos på grund av deras popularitet. Något Sverigebesök blev det inte för det

celebra paret förrän några år senare, om det nu var för Naggens fientliga attityd.

Tiden intresserade sig mer för teater än film. Detta socialdemokratiska debattforum som inledde verksamheten 1908 under ledning av Hjalmar Branting utkom med omkring tio häften årligen under stumfilmstiden. I femte numret 1918 ställde Ernst Lundqvist, socialistisk tidningsman och sedermera utgivare av Folket i Bild, frågan "Kan en bättre biograf- och teaterkonst framtvingas?"

Grundfelet är, skriver han (s. 216 f) att teater och biograf har blivit "rena affärsföretag". I socialistisk politik finns ingen vilja att skapa förutsättningar för "en bättre, med våra strävanden förenlig konst". Lundqvist rekommenderade en agitationskampanj för bättre biografkonst och skarpare kritik i pressen av filmens oarter.

Exemplen från den radikala tidskriftsfloran visar, hur flyktigt filmen behandlades och hur sent en seriös filmdiskussion kom igång i vänsterpressen. Allan Wallenius' bidrag i Stormklockan står ensamt i sin målmedvetna filmanalys.

KAP. 9. FILM I STUDENTTIDSKRIFTER

År 1920 började studenterna i Lund ge ut *Lundagård.* Det var en framgångsrik publikation, och dess framgång sporrade studenter vid andra högre läroanstalter att ge ut liknande tidskrifter. En inventering av dessa tidningar ger en fingervisning om filmintresset bland yngre akademiker.

Lundagårds andra nummer, 10 april 1920, innehåller filmrecensioner av N. P. Ljusasax och Maitre Jacques. Den förre inleder med några reflektioner om den låga filmstandarden i allmänhet. Men den svenska filmen innehade en ledande ställning:

> Filmen är otillständigt favoriserad. Oförtjänt är det intresse som visas den enformiga, ofta fadda eller sötsliskiga vardagsmat, den bjuder. De obestridliga framsteg, som filmen under de senare åren gjort, ha i främsta rummet byggts på grundval av en allt mer raffinerad teknik. Emellertid skapas då och då filmer, som till skillnad från massan av fabriksprodukter röja mera energiska konstnärliga intentioner hos agerande och spelledare, ej blott hos fotografen. De svenska filmerna äro i regel sådana och kunna sägas hålla sig i teten, naturligtvis med åtskilligt trevande.

Så recenseras Mauritz Stillers *Fiskebyn* (premiär 15.3.1920) och *Thora van Deken* av John Brunius (premiär 15.3.1920). Regissörerna nämns ej.

Efter denna ambitiösa början blev dock filmbevakningen i Lundagård klen. Mot slutet av decenniet tar filmintresset fart. Då har filmentusiasten Stig Almqvist kommit till Lund och skriver i Lundagård nr 9 1929 om "Studenterna och filmen". Han hade under ett par veckor varit sysselsatt med att engagera studenterna för att åstadkomma en filmstudio i Lund. Därvid hade han stött på de mest skiftande omdömen om film — från handlingskraftigt entusiastiska till totalt avvisande.

> Mest överraskande har denna absoluta likgiltighet varit, helst som den uppenbarat sig på håll, där man väntat, visserligen en skarp kritik mot den faktiska filmproduktionen, men också respekt för filmen som en konstart med nya, i en ständig utveckling stadda uttrycksmedel och som en betydande social maktfaktor, som man i närvarande stund ej kan undgå att taga den största hänsyn till.

De misstrogna är dock i klar minoritet och tillhör företrädesvis äldre årsgrupper. Han fortsätter:

> Man skulle önska den akademiska ungdomen en annan syn på filmen. Här är dock en konstart, som växer upp samtidigt med denna ungdom själv — jämnårigheten är nästan exakt. Efter ett uppehåll sedan kulturens gryning ha de uråldriga konsterna plötsligt fått en syster, som är vår tids barn. Till sin uppkomst och för sitt fortbestånd är den järnhårt bunden vid tvenne av de stora makter, som ge det tjugonde århundradet dess prägel, penningen och den maskinella tekniken. Denna konst är *vår* konst, den inspirerade vårt fantasiliv under vår mottagligaste barndom, dess heroer voro våra idoler. Vi ha aldrig sett på den som på en kuriös men onyttig uppfinning och reflekterade aldrig över huruvida filmen var värdig att ställas vid sidan av diktkonsten och måleriet. Vi äro den första generation, för vilken filmen är självklar. Den tillhör oss, de unga.

Stig Almqvists ord visar en segerviss kampglädje, men han är också starkt kritisk till den dåvarande filmproduktionen och anvisar nya vägar för filmen — den tendentiösa samhällsskildringen med rysk film som förebild:

> Omsorgen om filmens ekonomiska bärkraft har resulterat i en rädsla för all nyskapande djärvhet, allt som i början kunnat verka konsternerande och ansträngande på publiken i dess lättjefulla betraktande. Så har Västerlandets filmproduktion hamnat i en slapp viljelöshet, den har blivit en feg konst, som ingenting uttrycker, ingenting tolkar, icke vill kännas vid några problem. Det är *vår* tids, *vår* generations konst, som sysslar med stjärnkult och futtiga intriger, medan verkligheten utanför biograflokalens väggar är fylld till brädden av problem, som ropa på att bli lösta. Filmen kan icke mycket längre stå vid sidan. Ju mer man tänker sig in i dess möjligheter, dess klarare blir det för en, att hela dess konstnärliga särart visar den till den breda, fylliga, tendentiösa, *viljekraftiga* samtidsskildringen. Man skulle kunna samla ihop ett vackert knippe yttranden av de "cinéaster", som i detta nu torde vara världens främsta, för att bestyrka detta, men det är nog att visa hän på den sovjetryska produktionen. Det är den enda, som bäres av någon idé, den enda, som vill något utöver den verklighetsflyende underhållningen. Det är propaganda, det är dess styrka, ty propaganda kräver ståndpunktstagande och social syn. Och det är långt mer än en händelse, att just i dessa lidelsefullt revolutionära filmer själva den filmatiska skildringskonsten nått sin hittills rikaste och högsta utveckling. Västerlandets film kan icke längre blott se på. Den måste lyftas upp till vilja och handling. Det är vi unga, som måste kräva detta, och icke blott kräva utan utföra, ett fåtal av oss som ledare, vi andra som en fordrande publik. Det är vår generations unga konstnärers syn på tiden filmen skall förmedla. Detta böra vi kräva.

Denna eldande apell är enastående i den tidens filmdebatt. Ingen har tidigare med sådant eftertryck krävt att filmen skall ställa problem under debatt. Det är en ny social aspekt på filmkonsten, ett betraktelsesätt som under följande decennium förkunnades av Artur Lundkvist.

Stig Almqvist skapade tillsammans med Gösta Werner och Folke Holmér den lundensiska filmstudion. Lundagård lät honom också recensera

nya filmer. Här följer exempel på hans säkra och schwungfulla kritik i Lundagård nr 10, den 31 oktober 1929:

HÖSTFILMER

Början, i augusti, var grandios. Tolstojs Det levande liket i Ozeps filmatiska utformning. En provkarta på stumfilmens möjligheter, ett rikt och skiftande montage. Men i allt bildöverflöd tyvärr en linje, en röd tråd, som icke var helt film, utan litteratur och teater. Pudowkin gjorde Fedja. En intensiv, brinnande prestation.

Av Tysklands nationalfilmdiktare, Fritz Lang, kom sent omsider Spionen. En rafflande historia, berättad på ett överlägset sätt. Lang är något av en suverän, hans kamera inte blott fotograferar, den skildrar.

Från samma officin — Ufa — kom också Asfalt, gjord under Erich Pommers överinseende. Vi börja känna hans omskrutna produktionsledning nu. Kolportagehistorier, i början rätt bestickande men snart genomskådade i all sin ytlighet. En nypa modernistisk bildväxling, som snart försvinner för att inte störa den schablonmässigt sig in- och utvecklande intrigen. Men trots allt duktigt gjorda saker. Något mera nerv i dem än i genomsnittsproduktionen.

Frankrike har levererat Ungt blod och Jeanne d'Arc. Den förra en graciös, elegant och finpolerad, följaktligen föga inträngande skildring av studentlivet i Quartier Latin. Denna miljö fick aldrig bli annat än en lätt tecknad bakgrund åt en i grunden banal kärlekshistoria av fäsören Dekobra. Så är det ju alltid: fast filmen av hela sin själ ropar på att få ge uttryck åt tusen miljöer, tusen olika komplex av levnadsomständigheter, hakar sig kameran med en envishet utan like fast vid ett par tvålfagra skådespelare.

Marco de Gastyne visade oss en välgjord, stundom briljant jungfrusaga. Hans Johanna, Simone Genevois, har blivit höjd till skyarna. Utan tvivel en sällsynt charmerande liten flicka, men född 1910 och som orléansk jungfru av allt för populärt snitt.

Den renaste filmen, den som varit mest film, har egendomligt nog emanerat från Hollywood. Paul Fejos' Två unga hjärtan, som kanske för sin banala titels skull, gick obeaktad förbi. Den som skriver detta, har tidigare endast hos Eisenstein och Pudowkin sett ett liknande bildspråk. Regissören handskades med tid och rum på det mest vårdslösa, mest filmatiska sätt, den ena bilden gav den andra, tills han plötsligt fann, att filmen var slut, och han satt där häpen över att så ha kunnat ryckas med av fladdrande bilders växling.

Inför En natt i hamn sörjer man framför allt över att den breda, präktiga, allmängiltiga inledningen får ge plats för en begränsad, högst ordinär intrig. Men tar man filmen för vad den är, kan man njuta av Sternbergs nästan brutala regikonst, karaktärsfulla svart-och-vitt-fotografering och kärva, välgörande frihet från sentimentalitet. En annan film av honom, Historien om Lena Smith, var likaså ett gott verk, gediget men ovanligt tungt och sävligt.

Murnaus 4 djävlar var Bangs novell utan fränheten, cynismen, den stickande stalldoften. En med banal skicklighet upptagen, kanske glimtvis konstnärlig cikusfilm med bleka, blodlösa personager. Murnau är för vek för ämnet — i denna anmärkning ligger dock en komplimang, ett erkännande av en viss personlighet.

Med Jannings har framförts Förrädaren. När kan man hoppas, att filmpubliken överger sin slaviska beundran för denna hopplöst antikverade och olidligt manierade teaterfigur? Ett tidigare steg på mastodontens väg mot den konstnärliga

döden representerade Fädernas missgärningar, men det var kanske i våras? Sveriges enda bidrag hittills heter Hjärtats triumf. Många ha redan konstaterat, att segern i alla händelser icke är hjärnans. Det är en sällsynt svag produkt, som lever ett krampaktigt skenliv på artificiella traditioner från flydda storhetsdagar för svensk film. Hur länge skall den nyskapande svenska filmen dröja? Förmodligen tills det kommer nya män i ledningen, som vilja och våga ge plats åt de unga, åt den uppväxande generationen av konstnärer, för vilka filmen är ett naturligt uttrycksmedel. Ty sådana finnas, och det är genom dem svensk film skall pånyttfödas, icke genom Paul Merzbach och Carl Brisson.

I Lundagård nr 3, 1930 diskuterar signaturen Berthold problemet "Ljudfilm". Han tillför detta fleråriga diskussionsämne nya friska synpunkter i sin analys av filmkonstens väsen och ljudets funktion.

Studentfilmstudion inledde sin verksamhet i oktober 1929, vilket meddelades i Lundagård nr 8, 1930. Det var den första akademiska filmstudion men den hade närmast den stockholmska filmstudion som förebild. Också Göteborg hade sin filmstudio, bildad av den tidigt bortgångne regissören Gösta Hellström. Uppsala Filmstudio följde lundensarna i spåren, den startade i november 1929.

Filmen hade nu fått sin bestämda plats i Lunds studentliv och likaså i Lundagård. År 1931 finns flera vägande bidrag: konsthistorikern (sedermera intendenten för Liljevalchs konsthall i Stockholm) Folke Holmér skrev artikeln "Om filmkritik" (nr 3) och Gösta Werner om "Svensk filmproduktion" (nr 5) och "Moderna strömningar inom svensk film" (11—12).

Så långt Lundagård. *Ergo,* Uppsala-studenternas tidskrift, startade 1924. Dess utgivare var fram till 1940 Thorsten Eklann, känd också som signaturen Pir Ramek i tidningen Upsala och Upsala Nya Tidning, vars kulturella insatser i Uppsala har varit betydande. Han var initiativtagare inte bara till Ergo utan också till Studentteatern och studentfilmstudion i Uppsala.

I de tidiga årgångarna är filmbevakningen mycket sporadisk. I Ergo nr 4 1925 står följande att läsa:

Filmintresset är i Uppsala synnerligen stort och det ej minst bland studenterna. Genom en mer fordrande och pretentiös publik ha anspråken på programmen stigit och det lönar sig dåligt att rulla mindre goda saker. Härtill kommer, att den uppsaliensiska filmkritiken gjort sig särskilt uppmärksammad för sina sakkunniga och rättvist stränga omdömen.

År 1929, nr 12, publicerades en osignerad artikel om "Studenterna och filmen". "Filmen har", heter det, "slagit igenom inom den akademiska världen". Artikeln som måste ha skrivits av Eklann, hänvisar till Lundagårds intresse för filmen och till Stig Almqvists medverkan där. Vidare: "Filmens makt över sinnena går ej att bortresonera. Även de flesta av dem som öppet

förakta och misskreditera filmen gå i skymningen på bio." Efter detta kommer en vidräkning med talfilmen: "Vad är talfilmen, detta monstrum som bryter ned det som under åratal byggts upp, som ogenerat klipper av en beundransvärd utveckling, vad är detta annat än trustspekulation?" Man får också veta i detta temperamentsfulla inlägg att "filmkritiken i Stockholm, som borde ge ton och färg åt landets övriga, den existerar helt enkelt ej". I artikeln berörs också filmstudioverksamheten i Stockholm och planerna på en sådan i Lund.

Uppropet till en filmstudio i Uppsala publicerades i Ergo nr 13 1929. I nr 16—17 rapporteras att studions verksamhet har börjat. Vid första mötet kom Lorens Marmstedt från Stockholms filmstudio till Uppsala. Dåvarande docenten Victor Svanberg blev studions förste ordförande.

Studentbladet hette en tidning som gavs ut på Stockholms högskola i tre årgångar 1920—1922. Den 3 februari 1921 anmäls kritiskt Ivan Hedqvists studentfilm *Carolina Rediviva.* För övrigt behandlade tidskriften inte film.

Stockholms studentblad, som utgavs av Sven Stolpe i tre nummer våren 1924, ägnar filmen stort intresse. Varje nummer har filmrecensioner av Stolpe, som också skrev aforismer om film och polemiserade mot Gösta Berlingfilmens kritiker (nr 3).

Studenttidskriften *Gaudeamus* i Stockholm hade mycket litet om film i sina spalter under åren 1924—1928. År 1929 finner man kortare anmälningar av löpande filmprogram. Denna tystnad är egendomlig med tanke på att bröderna Stolpe ledde tidningen. Sven Stolpe var ju flitig filmskribent under dessa år och bekymrade sig mest av allt för de intellektuellas filmintresse. Han gav också ut Juvenes dum sumus 1924—1926 men inte heller där blev det plats för filmdebatt.

I Göteborg fanns ingen studenttidning på den tiden. Götheborgske Spionen kom först 1936.

KAP. 10. TALANDE TYSTNAD

För att få en uppfattning om attityderna till filmen kan det ha sitt intresse att också studera frånvaron av filmdebatt i ledande publikationer. Den tystnad som råder på många håll i den allmänna kulturdebatten är belysande för inställningen till den nya konsten. Jag skall ge några exempel.

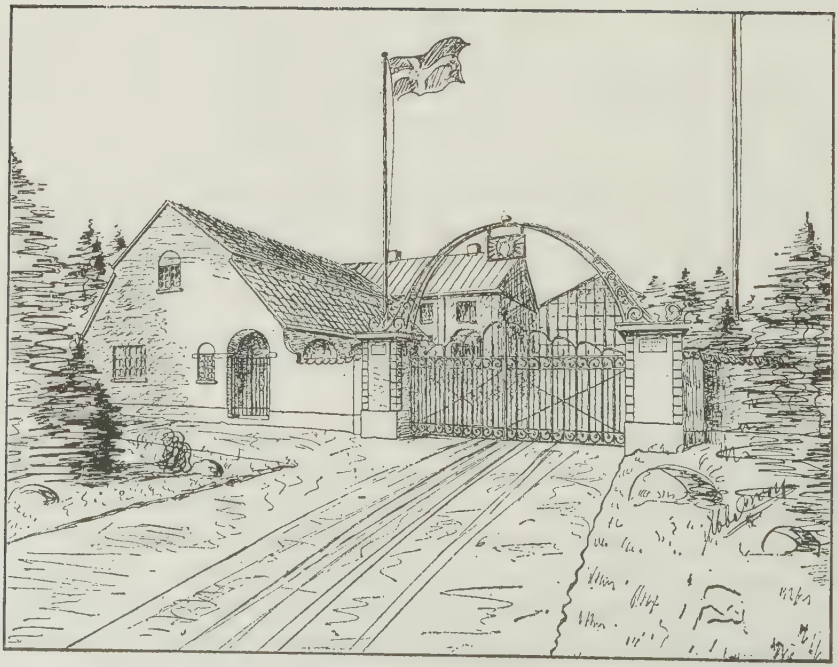
Under stumfilmsperioden hade varken *Verdandi* eller *Heimdal* i sina folkskrifter någon presentation av filmen. *Varia* hette en illustrerad månadstidskrift som utgavs 1898—1908. I den bevakades kulturhändelserna. Just dessa år bryter filmen fram i landet men någon informerande artikel eller överhuvud någon reaktion finns ej i tidningen. År 1916 började Albin Roosval utge den mondäna tidskriften *Saisonen. Magasin för konst, nyheter och moder.* I andra årgången finner men en diskussion betitlad: "Är fotografien konst?" ledd av Johnny Roosval. Men diskussionen utsträcktes inte till filmen varken nu eller i årgångarna 1918 och 1919.

Bonniers Månadshäften utgavs från 1907. Det var en litterär tidskrift med populärvetenskapliga inslag. Efter hand infördes idrott och teater. Om film finns ingenting förrän plötsligt i årgång 11, 1917. Då presenteras i första häftet en artikel om "Svensk biografkonst", som reklamerar för Victoriabolagets biografer. Sedan följer bilduppslag med presentationer av Stillers film *Alexander den Store* (nr 10) och av Victor Sjöström i *Terje Vigen* och *Thomas Graals bästa film* (nr 11) och ett bildreportage om Karin Molander på film (nr 12). Filmintresset i denna årgång var unikt. I de följande årgångarna — tidskriften lades ner med utgången av 1920 — finns ingenting om film så när som på ett omnämnande i artikeln "Teatertankar" av Hjalmar Bergman i nr 2 1920.

Nordisk Tidskrift, en samnordisk publikation som bevakade naturvetenskap, humanistisk forskning, konst och teater med stor energi har ingenting om film i sina spalter 1895—1931. En så avancerad modernistisk tidskrift som *Flamman,* utgiven av Georg Pauli under åren 1917—1921, där den nya tiden med aviatik, stål och betong hyllas, uppmärksammar inte filmen.

Ord och Bild, periodens ledande kulturtidskrift, saknar under stumfilmsperioden någon skildring av filmen. *Forum,* en liberal tidskrift, som redigerades av Torgny Segerstedt 1914—1916 och av Anton Blanck 1917—1923,

hade i sina tio årgångar inte en enda artikel om film eller ens ett omnämnande, utom vid ett tillfälle: I en teaterrecension 1920 av Kjell Strömberg kallas Dario Niccodemius' pjäs Aigretten "ett ganska naivt stycke biodramatik". Den konservativa tidskriften *Svensk Tidskrift* började utges 1911 av Eli Heckscher och Gösta Bergman. Där finner man en sparsam diskussion om film. 1912 finns två artiklar om censur av film.[55] 1913 skriver Walter Fevrell om den svenska biografmarknaden[56] och 1922 talas om "teaterkrisen" i samband med den framväxande filmen.[57] Det var inte mycket man hade att säga om film, och det kan konstateras att det dröjde innan filmen bjöds in i kulturens finrum. Tystnaden är talande.



Vårt svenska Hollywood. Teckning i Filmrevyn 1 1919.

III. FILMEN OCH SAMHÄLLET

KAP. 11. FILMCENSUREN

Göteborg var inte bara staden där den svenska filmens vagga stod och där den första biografen låg, det var också platsen där opinionen mot filmen först väcktes av lärare och föräldrar med stöd av lokalpressen. I december 1905 anordnades där ett protestmöte mot kinematografernas urartning. Indignationen växte mot vad man kallade "biografelendet". Framför allt reagerade man emot barnens biobesök. Folkuppfostrare av olika slag, mest folkskollärare, diskuterade hur man skulle bekämpa den så kallade Schundfilmen med sitt raffel och pikanteri, som antogs ha skadlig inverkan framför allt på barn. Barnen utgjorde en stor del av biografpubliken och biografen kallades stundom "barnens teater".

Hjalmar Söderberg har i en betraktelse i Svenska Dagbladet den 27 april 1904 gett sin syn på problemet barn och filmvåld. "En barnföreställning" sammanfattar på ett slående sätt en stor del av debatten om filmpåverkan ända in i våra dagar och belyser hur olikartat barn och vuxna reagerar för det som visas på vita duken. Söderberg hade bjudit två gossar på biograf och skildrar sina egna intryck av föreställningen, som bland annat innehöll arkebuseringar av mandschuriska spioner och spansk tjurfäktning. Söderberg reagerade häftigt. Han blev illamående och ond medan förnöjelsen var allmän och oblandad hos barnen omkring honom.

Rune Waldekranz, som återgivit texten i *Levande fotografier,* påpekar, att Söderberg med denna betraktelse är den förste auktoritative kritikern av film i Sverige.[1]

Ett annat vittnesmål om barnens biografbesök är följande skildring från 1913 av Dagmar Waldner, en av de ledande filmreformatorerna:

> Som mal kring ljuset, så fladdrade särskilt barnen kring biograferna. Det dröjde ej så länge, förrän de för att kunna gå på biografen offrade snart sagdt hvad som helst. Exempel finnas på att de pantsatt skolböcker och klädespersedlar, försummat sina plikter i hemmet, sina läxor och sin sömn, till stort men för både sin kroppsliga och andliga hälsa. Med lysande ögon, med nerver och uppmärksamhet spända till det yttersta sitta barn och ungdom kväll efter kväll på biograferna, slukande bilder af djärva brott, råa handlingar, osedlighet och kvalmig erotik och taga intryck och lärdom för lifvet.[2]

Skräpfilmens spekulation i dålig smak kunde censuren inte göra något åt, men många påtalade missförhållandet. I kapitlet "Modern teater, synpunkter och angrepp", som ingår i *Teater,* programskrift jämte några pjäser, 1918, har Pär Lagerkvist nämnt filmen i mindre smickrande sammanhang. Han skriver:

> Man ser nu tidens lust till yttre påtaglighet taga sig många underliga och mindervärdiga uttryck. Man ser en förkärlek för det rafflande, det sensationella, för våldsamt verkande stimulans överhuvud ge sig till känna, och även veta bli tillfredsställd. Filmen och den lägre litteraturen utan vare sig konstnärliga eller andra värden har villigt lånat sig till detta.

Lagerkvist fortsätter med ett resonemang om smak:

> Men sådant är blott dålig smak, just vad den verkliga litteraturen har att bekämpa! Nej, en förklarlig och i grunden sund smak som blivit på ett dåligt sätt tillfredsställd. Slås till marken kan den inte, men väl förädlas.

Dålig smak, som alltså är liktydigt med illa tillgodosedd smak, finns under olika tider i olika skepnader, framhåller Lagerkvist. Tidigare generationer frossade i tårdrypande sentimentalitet, som senare ersatts av sensationer och raffel.[3]

Opinionsmötet i Göteborg och den resolution som avfattades där efter en livlig pressdebatt ledde till att överståthållarämbetet formulerade regler för den fortsatta polisiära filmcensureringen. De lokala polismyndigheterna hade utövat en mycket godtycklig övervakning av biografföreställningarna med stöd av 1868 års ordningsstadga för rikets städer, § 13. Reglerna innebar dock i praktiken ingen större förändring av förhållandena.

Den 24 februari 1908 hölls ett diskussionsmöte i biograffrågan i Pedagogiska sällskapet i Stockholm, där Marie Louise Gagner inledningstalade om "Barn och biografföreställningar". Hon påpekade att större delen av biopubliken utgjordes av barn och ungdom, att de flesta biografer hade billighetsföreställningar på dagtid från ett pris av fem öre, att hygienen och luftventilationen var otillfredsställande på många biografer och att barnen ofta fick stå i timmar utanför biograferna i långa, polisövervakade köer. De fick se filmer från främmande länder och olika näringsområden, idrott och dagshändelser men också filmer om allsköns brott och laster. Gagner reagerar emot att brott skildras så minutiöst, att brottslingarna ofta undkommer och rättvisans representant oskyldig straffas — hon ger exempel på detta, att fasansfulla lidanden och grymheter utmålas. Beträffande komiska filmer anmärker hon mot driften med sinnessjuka. Hon efterlyser en biografreform i första hand för barnens skull: "Hade vi lärare tidigare givit akt på detta våra barns mest älskade nöje, så hade vi kanske sparat många barn från nervskakande och ohyggliga intryck", ansåg hon.[4]

Till Pedagogiska sällskapets möte hade överläkaren vid Konradsbergs sjukhus, professor Bror Gadelius, inlämnat ett skriftligt uttalande där det bland annat hette:

> Ingen skildring, varken i tal eller skrift, kan så rycka den unga publiken med sig som dessa rörliga scenerier där själva livet illusoriskt återgives. Redan häri bör för vederbörande ligga en maning att utöva en skarp kontroll på dylika förströelser, vilka med sina obegränsade suggestionsmedel utöva ett nästan oemotståndligt inflytande på barnasinnet, ett inflytande som tyvärr kan räcka längre än den timme föreställningen varar. [...] Att sinnesrörelsen hos mera ömtåliga barn kan stegras till en verklig nervchock, ur vilken en abnorm, länge kvarstående känslighet och rädsla utveckla sig, det har erfarenheten i en del fall visat. Hysteri är en sjukdom, som i barnaåldern ej är sällsynt, och jag är övertygad om att biografteatrarnas program ofta är ägnat att sprida denna sjukdom bland de små.[5]

Gadelius expertutlåtande fick säkert betydelse för biografförordningens utformning och en medicinsk expert, nervläkaren med. dr Jakob Billström ingick i censuren från begynnelsen ända till 1953 som extra censor.

Marie Louise Gagner var pionjär för filmreformrörelsen i Sverige, som ledde till inrättandet av Statens biografbyrå. Hon föddes 1868 i Karlskrona. Hon var från 1893 anställd vid Brummerska skolan i Stockholm och blev adjunkt och senare lektor vid Stockholms folkskoleseminarium. Sommaren 1909 studerade hon som stipendiat biografväsendet i Tyskland och senare samma år tillkallades hon som sakkunnig för att inom civildepartementet biträda vid utformningen av biografförordningen. Hon verkade sedan som ordinarie censor 1911 och 1912 och som suppleant till sin död 1933.

I branschorganet Nordisk Filmtidning förhånades Marie Louise Gagner 1909 för att hon ville förbjuda visandet av brott och dryckenskap på film. Tidningen påpekade — felaktigt — att den skyldige i filmen alltid får sitt straff och följaktligen är brottsavskräckande och inte tvärtom![6]

I Malmö inleddes samarbete mellan poliscensuren och pedagogerna när folkskolläraren Frans Hallgren utsågs att hjälpa polisen med filmgranskningsarbetet, vilket han började med 1909.[7]

År 1909 motionerades i båda kamrarna om filmcensur och den 1 december 1911 trädde biografförordningen i kraft. All film som visades offentligt därefter måste vara godkänd av Statens biografbyrå. (Man undvek helst ordet censur. Filmerna "censurerades" inte utan "granskades" av "granskningsmän".)

Till föreståndare för biografbyrån förordnades fil. dr Walter Fevrell, som ingått i den biografkommitté som tillsatts 1908 av Pedagogiska sällskapets styrelse för att utreda biograffrågan. Erfarenheter i området hade han inhämtat under studier vid poliscensuren i Berlin.[8] Han genomförde organisationen av biografbyrån och drog upp riktlinjerna för dess praktiska arbete. Han var också granskningsman till 1914, då han avsade sig föreståndar-

skapet för att tillträda en tjänst som lektor vid Högre lärarinneseminariet i Stockholm. Han efterträddes av fil. kand. Gustaf Berg, som i sin tur efterföljdes av Gunnar Bjurman 1918, ordinarie filmgranskare sedan 1914 och chef till 1946.

Gustaf Berg var det svenska stumfilmsväsendets flitigaste debattör och en energisk organisatör. Han gjorde stora insatser inom censuren och framför allt inom skol- och bildningsfilmen och förskaffade sig internationellt anseende genom föreläsningar och skriverier i utländsk press. Han var född i Bohuslän 1877 och blev fil. kand. i Lund. Som tidningsman medarbetade han bland annat i Göteborgsposten och Svenska Dagbladet och var också aktiv inom Svenska journalistföreningen. Senare blev han ordförande i Svenska Film- och Biografmannasällskapet och i Svenska Filmklubben. Chefsposten på biografbyrån lämnade Gustaf Berg när han fick platsen som litterär chef 1918 vid det nybildade filmaktiebolaget Skandia. Den uppgiften behöll han ännu några år sedan Skandia och Svenska Biografteatern i december 1919 sammanslagits till Aktiebolaget Svensk Filmindustri. Där startade han och utvecklade en skolfilmsavdelning, som vid hans avgång 1938 ansågs vara störst i världen, ett omdöme som förefaller överdrivet och nog får tillskrivas Gustaf Berg. Han avled 1947.

I en artikel i Svensk Tidskrift 1912 liknar Gustaf Berg biografbyråns samlade klippskörd vid "en sannskyldig skräckkällare", befolkad på samma sätt som vaxkabinetten med sina bovgallerier och anatomiska annex, vilka ger en god bild av den breda publikens smak. Men på filmen ses brottslingarna i full aktion "icke dragande sig för att lära ut sina konster, om så erfordras i särskildt utbrutna och förstorade bilder". En sådan upplysningsverksamhet försökte censuren stävja.

Med utgångspunkt från broschyren *Några ord från Biografcensuren* av Gustaf Berg tog Svensk Tidskrift i slutet av 1912 upp biografdramatiken till diskussion. Det förvånar artikelförfattaren att censuren mött så mycket motstånd, särskilt från ett par radikala tidningar, som därmed gjort gemensam sak med biografägarna och "de kapitalistiska intressena" i folklighetens och frisinnets namn. En av dessa var Social-Demokraten, där Vera von Kraemer förhånade censuren. Ur Bergs broschyr tas två aspekter upp: att filmen gör ett mycket konkretare intryck än det tryckta ordet och därför är farligare samt att filmens spridning är så mycket effektivare än litteraturen och genom sin kvantitet påverkar individen starkare. En medlem av Svensk Tidskrifts redaktion hade på begäran fått se ett par censurerade filmavsnitt, bland annat den beryktade magdansen av Asta Nielsen. "Något vidrigare torde knappast kunna tänkas" försäkrade redaktören och konstaterade att filmens demoraliserande verkan inte bara gällde publiken utan också skådespelarna![9]

Asta Nielsens magdans förekom i Nielsens debutfilm *Avgrunden* — innan

Walter Fevrell klippt bort avsnittet. Fevrell gick hårt åt den stora filmstjärnan. *I det store Øjeblik* totalförbjöd han i september 1911. Det gav upphov till den första stora censurdebatten, vilken Erik Skoglund noggrant refererat i sin bok om *Filmcensuren*.[10] Asta Nielsen var också den tändande gnistan för den första offentliga debatten om frågan om film är konst, men det är ett annat kapitel.

Några ord från biografcensuren hade tillkommit som svar på Svenska Bios broschyr *Några ord om biografcensuren* i samband med Charles Magnussons överklagande av censurens totalförbud av den av bolaget producerade *En zigenarflickas kärlekssaga* och ett par importerade filmer. Berg försvarar censuren principiellt genom att peka på den stora kvantitet skräp som produceras. En vanlig invändning mot censuren var att sådant som klipps bort ur filmer ändå frodas inom teater och varieté, men det är, menar Berg, en haltande jämförelse: 99,99 % av ungdomen kommer aldrig till varieté medan biobesökarna i Sverige uppgår till tolv à femton millioner om året, och en väsentlig del av dessa är ungdom.

Likväl försvarar Berg den mycket kritiserade filmdramatiken. Ett filmdrama kan, skriver han, "någon gång vara lika konstnärligt berättigat som flera af den 'riktiga teaterns' repertoarstycken". Då den når breda lager som inte har kontakt med teatern har filmen en betydelsefull roll.[11] Broschyren bifogades biografbyråns remissyttrande i besvärsmålen och bidrog, påpekar Erik Skoglund, till en omsvängning av pressopinionen till förmån för censuren, vars verksamhet dittills setts med en smula skepsis.[12]

Redan efter biografbyråns första verksamhetsår tystnade censurens motståndare nästan helt. Innan filmindustrien stabiliserat sig och filmsmaken utvecklats ansågs censuren nödvändig. Till och med en så radikal person som Ture Nerman fann censuren befogad efter ett besök på biografbyrån och en titt på dess filmklipp. Hans intryck publicerades i Sundsvallstidningen Nya Samhället 1914, där han skriver:

> Att censurera är ju alltid en ytterst grannlaga sak, och som bekant förspordes ju i början av Biografbyråns verksamhet en del opposition. Sedan blev det emellertid lugnt, och knappast torde heller något vara att invända mot det sätt, varpå censuren f. n. skötes. Man klipper med känslig hand och fördomsfri smak. [...] Vad är det nu som klipps? Pornografiska eller s. k. osedliga saker ytterst sällan, möjligen nå'n gång en dans eller dylikt, som går utöver det konstnärligas gräns. Nej, så gott som all förbjuden film är sensations- eller skräckd:o. Jag fick se ett urval sådan och erkänner, att dess censurerande var fullt befogat.[13]

Ture Nerman hade debuterat 1909 med *Nidvisor och solsalmer. Tillägnade Gud, Eva och härr Bourgeois.* Han var redaktör för Nya Samhället 1910—1915.

Den kvalitetshöjning av filmrepertoaren som konstaterades vid mitten av

tiotalet tillskrevs inte minst censuren. Många kände tacksamhet mot dess arbete. Pastor John Mellander till exempel hade tittat i censurens "giftskåp" och "fick där skåda fast otroliga saker", berättade han i uppsatsen "Kyrkan och kinematografien" i Vår Lösen 1916. Han betecknade där censuren som "en oskattbar lycka".

Frågan om censurens vara eller icke vara togs åter upp till offentlig diskussion vid ljudfilmens entré 1929. Ljudfilmen ställde censorerna inför ett nytt problem: hade de rätt att censurera även ljudet? I biografförordningen av år 1911 nämndes av naturliga skäl inget om den saken.

Dåvarande chefen för biografbyrån Gunnar Bjurman förklarade i ett uttalande i Dagens Nyheter den 5 september 1929 att inga ingrepp gjorts i ljudfilmer vad ljudet beträffar, men att i de fall där det kunnat anses behövligt hänsyn tagits även till ljudet. Biografägareförbundets ombudsman Mauritz Enderstedt framhöll att någon praxis ännu ej utbildat sig men att han för sin del ansåg att talet i filmen motsvarade de tidigare texterna, vilka var lagda under censur.[14] Gustaf Berg ansåg det meningslöst att censurera bilden utan att granska talet och även tekniskt omöjligt beträffande den sorts talfilm där talet är bundet vid filmremsan, framhöll han i en intervju i Dagens Nyheter den 4 september 1929. Några månader senare förklarade Gunnar Bjurman på en förfrågan från Stockholms-Tidningen att han, eftersom biografförordningen endast talar om stumfilm, hittills bedömt både ljud- och stumfilm ur ren bildsynpunkt, för att vara på den "absolut stadgeenliga sidan", men "när den svenskspråkiga produktionen får större omfattning, torde ett talande tillägg i förordningen bliva av behovet påkallat."[15]

Gustaf Bergs uttalande i Dagens Nyheter gav upphov till en livlig pressdiskussion rörande censurens existensberättigande över huvud taget. Berg efterlyste en modernisering av hela censursystemet:

> Är det möjligen inte så att tiden nu är inne att upphäva censuren i vad den gäller den vuxna publiken? Filmcensuren har varit en nödvändighet, och den har på många sätt varit till gagn, men det bör väl ligga i sakens natur att den bara är en övergångsform till självansvar. Om jag sålunda anser att tiden är inne för att delvis upphäva censuren, så betyder det naturligtvis inte att jag tycker att biograferna nu bör få ge vad smörja som helst, utan det betyder bara att jag tycker att filmen kommit så långt att filmfolket självt bör få bli ansvarigt för vad det släpper ut. Om de sviker förtroendet, bör man sedan ha möjlighet att klämma efter syndarna genom åtal. Däremot anser jag nog att det alltjämt kan vara lämpligt att behålla barncensuren, och då möjligen — om den övriga censuren bortfaller — höja åldersgränsen något år.[16]

Gustaf Berg fick inget stöd av sin efterträdare Gunnar Bjurman eller Marie Louise Gagner, som båda yttrade sig för censuren i Dagens Nyheter den 5 september 1929. "Det förefaller", säger Bjurman, "som om man vid yrkandet om censurens borttagande för den vuxna publiken alldeles bortser

från det förhållandet att avsevärda kvantiteter årligen bliva totalt förbjudna. Dessa kvantiteter uppgå årligen till många mil, och det synes uppenbart att om den sålunda förbjudna filmen utan vidare bleve fri för spelning, skulle den allmänna programnivån undergå en försämring av påfallande art — en försämring som säkerligen icke kunde motverkas genom ett eller annat enstaka åtal, såsom förslagsställaren tycks ha tänkt sig."

Anmärkningsvärt är att biografägareförbundets representant Mauritz Enderstedt delade Bjurmans misstro mot att biograffacket skulle vara moget att ta eget ansvar. I en ledare i Biografägaren den 14 september uttrycker han sin förvåning över att frågan tagits upp utan att den dryftats inom facket och han tolkar tystnaden i fackkretsar så att frågan om censurens avskaffande låge utanför varje diskussion. "Vårt fack", säger han, kan "icke anses ha nått den mognad, som förutsättes för full myndighet". I en intervju i samma tidskrift motiverar han sin inställning som snarast är förestavad av bekvämlighetsskäl: "För biografägaren", förklarar han, "innebär rikscensuren en viss trygghet och kan bespara honom kritik såväl från press som publik. I synnerhet på mindre platser händer det ofta att filmen kommer så sent, att biografägaren själv inte hinner ta del av densamma. Han är således varken juridiskt eller moraliskt ansvarig för filmens innehåll."[17] Det var helt enkelt praktiskt för biografägarna att slippa ansvaret för vad de visade!

Eric Westberg, före detta intendenten vid Konserthuset i Stockholm och vid tillfället ordförande i STIM gjorde ett originellt inlägg i censurdebatten med anledning av att tonfilmen med synkroniserat musikackompanjemang introducerats 1929. Han anklagade i artikeln "Tonfilmen som musikalisk kulturbärare" de amerikanska musikarrangörerna för "brist på musikalisk trovärdighet", och tog som exempel den falska, USA-tillverkade söderhavsmusiken i *Vita skuggor på Söderhavet (White Shadows of the South Seas,* W. S. Van Dyke, 1927) — "sentimentalt amerikanskt salongsdrömmeri!" — och användningen av Tjajkovskijs Romeo och Julia i *Jazzsångaren (The Jazz Singer,* A. Crosland, 1927), där uppgörelsen mellan jazzsångaren och den gamle rabbinen ackompanjeras med kärleksmotivet ur Tjajkovskijs verk. Amerikas schlagerindustri räcker inte för att fylla filmens musikbehov utan det mesta får hämtas från den europeiska musikskatten, som utnyttjas och förvanskas hänsynslöst, menar Westberg och föreslår — om inte de amerikanska kapellmästarna bättrar sig — "en liknande institution på det musikaliska området som biografcensuren utgör på det visuella".[18]

Sven Stolpe bemötte Eric Westberg i en artikel i Filmnyheter, där han sympatiserar med dennes hårda kritik av musiken i de amerikanska filmerna men avvisar tanken på en musikalisk censur, vilket skulle innebära införandet av en smakcensur, som vi annars förskonats från. Däremot visade Westbergs kritik, påpekar Stolpe, att filmkritikerna måste hålla ett öga på den musikaliska delen av filmen, vilket hittills försummats.[19]

Sven Stolpe återkom till censurfrågan i Filmjournalen den 17 augusti 1930: "Det kan synas", skriver han, "som om filmen skulle ha hunnit till en sådan ålder, att den kunde sköta sig själv: önskar man en kontroll, en censur över kulturlivet, så måste denna givetvis omfatta alla delar av detsamma och icke bara filmen. [— — —] Man ifrågasätter verkligen, om en moralisk smakcensur måste finnas till i ett land som hunnit så pass långt i — låt oss säga — spontan samhällelig hygien som vårt."

Opinionen var dock massiv för censurens bevarande. Presskommentarerna till Gustaf Bergs utspel var alla negativa utom i Folkets Dagblad Politiken (kommunistisk) och Stockholms Dagblad (neutral).[20] Censurens existens hotades sedan inte förrän Ingmar Bergmans *Tystnaden* och Vilgot Sjömans *491* väckte debatten till liv, mer än trettio år senare.

Statens biografbyrå, vars syfte inte bara var att stävja dålig film utan också att gynna god film, stod till tjänst med att anvisa lämpliga filmer till föreläsningar och bildningsföreningar. Biografbyrån hade också ekonomiska tillgångar som skulle kunna användas för filmens utveckling. Det var de så kallade överskottsmedlen som fanns innestående för biografbyråns räkning och bestod av de överskjutande granskningsavgifter som filmbyråerna erlade avseende att täcka censurarbetet.

Gustaf Berg gjorde 1916 en framställning till civildepartementet om att överskottsmedlen, som då uppgick till drygt tolv tusen kronor, borde göras tillgängliga för främjande av kinematografiska ändamål såsom förmedling av filmmaterial till skolor och föreningar, bidrag till offentliga arkiv och dylikt.

Efter en proposition 1916 (1: 6, 275) beslöt riksdagen att för 1917 anvisa biografbyrån ett reservationsanslag att utgå av granskningsavgifter och att eventuellt överskott måtte användas till befrämjande av sådana ändamål för kinematografien som Kungl. Maj:t fann förtjänta av understöd.

Överskottet växte oupphörligt. 1925 inflöt till Statens biografbyrå i runt tal 130 000 kronor medan byråns budget stannade vid 75 000 kronor. Det föranledde Svenska film- och biografmannasällskapet att vända sig till Kungl. Maj:t och begära sådana taxebestämmelser att granskningsavgifterna så nära som möjligt motsvarade granskningskostnaderna. Samma yrkande gjordes av Sveriges Biografägareförbund. "Det kan principiellt ifrågasättas", heter det, "huruvida ens själva granskningsomkostnaderna borde ersättas av dem som äro underkastade filmgranskningen", men man nöjer sig med att kräva "att avgifterna till Statens biografbyrå åtminstone icke utöver granskningsinstitutionens finansiering böra utgöra en skattekälla, i all synnerhet icke en skattekälla till förmån för ojämn konkurrens eller för kinematografien helt ovidkommande ändamål av i och för sig möjligen mycket behjärtansvärd art." I biografbyråns skrivelse till Kungl. Maj:t i juni 1925

föreslås också en taxereducering. Skrivelserna föranledde inte någon åtgärd, inte heller Svenska Film- och Biografmannasällskapets förnyade framställan i augusti 1926. Överskottet var då uppe i 275 162 kronor och 12 öre och året därpå gjorde finansminister Lyberg raskt slut på alla spekulationer och förhoppningar genom att resolut lägga beslag på pengarna.

År 1929 motionerades i riksdagen (Andra kammaren nr 118) om reducerade granskningsavgifter. Kontentan av utskottets utlåtande var att biografrörelsen även i fortsättningen indirekt genom de höga granskningsavgifterna borde bekosta det statliga stödet åt bildningsfilmen som motvikt mot de mindre gynnsamma verkningar biografrörelsen kan medföra.

Filmbranschen bidrog sålunda genom överskottsmedlen och nöjesskatten som infördes 1919 till såväl statlig som kommunal välgörenhet, dock inte utan protester som kommer väl till synes i fackpressen.[21]

ASTA NIELSEN.
»Biografens Duse».

Ur Thalia 12—13 1913.

KAP. 12. BARN OCH BIO

Biografen var samhällets strykpojke som fick skulden för all slags brottslighet och "ungdomens förvildning". Ett exempel på detta är Bror Gadelius' inlaga till Pedagogiska sällskapets möte i Stockholm 1908:

> Betydelsen av en dålig uppfostran och de dåliga exemplen för dem, som sedermera själva hemfalla till brott, är ju numera en så erkänd sak, att ingen drager denna betydelse i tvivel, och bland de dåliga exemplen äro de givetvis de farligaste, som kraftigast insuggereras i barnens fantasi. Undertecknad har själv av brottslingar hört uppgivas, huru den första tanken på en förbrytelse varit en barnslig lust att efterlikna hjälten i en spännande brottmålsroman; och då redan skildringar i ord på detta påtagliga sätt visa sin medryckande förmåga på det unga sinnet, huru mycket farligare är icke då det illusoriska liv, som avspeglas på en biografteater.[22]

I november 1912 anordnade Pedagogiska sällskapet i Stockholm ett möte i KFUM:s hörsal över ämnet "biografernas farlighet för ungdomen".[23]

Gustaf Berg intog en ambivalent inställning till problemet filmpåverkan. I artikeln "Biograf och brott" i Filmbladet (nr 3 1916) påminner han om de otaliga gånger kolportagelitteraturen, Nick Carter och även dagspressen beskyllts för rättsförvillande effekt. "Det ligger i tidens smak att söka upp de yttre påverkningar, som kommit ett inre brottsanlag att slå ut i handling, och att finna så många förmildrande omständigheter som möjligt." Gustaf Berg tror ej på något omedelbart samband mellan brott och litteratur eller film, men "det äger naturligtvis sin fulla riktighet, att brott kunna inspireras av de allra oskyldigaste, t. o. m. de mest moraliska företeelser, men detta får inte undanskymma, att filmens uttrycksmedel och tillvarelseform innebära en *särskild* fara i detta avseende. Dess suggestiva framställningssätt, levande åskådlighet, benägenhet att söka starka effekter och framför allt dess massverkan utgöra synnerligt beaktansvärda faktorer med hänsyn till relaterandet av förbrytelser och lockelsen till efterhärmning av sådana."

Barngränsen är en av biografförordningens kärnpunkter, och sedan diskussionen om censurens behövlighet ebbat ut efter dess inrättande fortsatte debatten om barngränsen.

Gustaf Berg sammanfattar i broschyren *Barn och biograf* 1916 synpunkter-

na rörande censurens tredelning i barntillåtna filmer, registrerade på röda kort, barnförbjudna på gula kort och totalförbjudna på vita. En och annan hade opponerat mot denna ordning åberopande förhållandena i Norge, där censuren indelade filmerna i två kategorier: förbjudna och tillåtna för alla. Andra önskade höja åldersgränsen efter mönster från den danska censuren, som satte barngränsen vid sexton år. (Femtonårsgränsen hade i Sverige ansetts lämplig då den anslöt sig till skolpliktens upphörande och den rättsliga ansvarighetens inträdande.) Klagomålen över brist på barntillåtna filmer avvisar Berg med statistik från spelåret 1914/1915: Av de 4 306 filmer som passerat censuren blev 3 494 röda, 618 gula och 194 vita.[24] Berg tar också upp omsorgen om barnen och hänsynen till deras rätt:

> Det är barnets rätt att få sitt behov av sund förströelse tillgodosett, och biografen *kan* till en del sörja för detta. Den *borde mera* än hittills sörja därför genom särskilt på barnsmaken beräknade filmer. Men det är också barnets rätt att skyddas mot sådant som är ägnat att skadligt uppjaga dess fantasi och menligt inverka på dess andliga utveckling eller hälsa.[25]

I en ledare i Filmbladet den 15 augusti 1916 framför Gustaf Berg förslaget om ytterligare en åldersgräns, vid tjugoett år (blå kort). Detta för att möjliggöra visning av film, som annars totalförbjöds på grund av dess olämplighet för omogen ungdom. De filmer han avser är företrädesvis av erotisk karaktär. För de blå filmerna tänker han sig också en generösare bedömning med hänsyn till filmernas konstnärliga värde.

Någon estetisk bedömning har aldrig ingått i censorernas arbetsuppgift men förekom dock. Det framgår till exempel av Bergs förhoppning i samma artikel "att det verkligt konstnärliga finge bli, *ännu mer än hittills* (min kurs.) en i gränsfallen avgörande skiljegrund."

Gunnar Bjurman erkände också en viss smakbedömning hos censuren: "Det är självklart att censuren tar hänsyn till en films konstnärlighet vid bedömandet av densamma", yttrade han vid den första kinematografiska veckan i maj 1923 i samband med den fackliga årskongressen.[26]

Gustaf Berg återkom till censurfrågan i en artikel i Filmbladet den 1 september 1918, där han ånyo propagerar för en myndighetsgräns och "att granskningsmyndigheten tillerkännes på detta område en friare prövningsrätt efter estetiska linjer". Myndighetsgränsen skulle, trodde han, bli första steget till ett avskaffande av censuren för vuxna. För övrigt anslöt han sig till dem som förordade en höjning av femtonårsgränsen till sexton år. Några förändringar blev det dock inte vare sig i ena eller andra avseendet förrän 1960 då en andra åldersgräns infördes vid elva år.

Trots censurens och filmfackets egna försök att sanera filmfloden och få bukt med "biografelendet" var det många som ansåg att filmen var ett farligt gift med vådlig effekt för samhället. Den 18 februari 1918 behand-

lades i Stockholms stadsfullmäktige en motion av Alma Hedin om åtgärder till motverkande av biografernas skadliga inverkan på barn. Motionären föreslog bland annat biografförbud för barn under skolåldern samt skärpt censur. Motionen gick inte igenom men vann enhällig sympati i fullmäktige där ingen tog biografen i försvar. Dock framhölls även andra orsaker till ungdomsbrottsligheten än biografen, såsom kristiden och bostadsbristen.[27]

Diskussionen om barn och bio stödde sig mestadels på lösa antaganden. Ett bidrag till ökade kunskaper i ämnet gav en undersökning vid Adolf Fredriks folkskola i Stockholm om barnens biobesök, som gjordes 1918 av fil. mag. Erhard Bäckström. 550 barn i åldern under femton år fick skriftligen besvara frågor om sina biobesök och sin filmsmak.[28] Svaren gav vid handen att 170 barn gick på bio en gång i veckan, 35 två gånger i veckan och endast 7 tre eller flera gånger. Övriga gick mindre än en gång i veckan eller förbigick frågan med tystnad.

Av svaren framgick att många besökt barnförbjudna filmer, närmare bestämt 65 pojkar och 35 flickor. En pojke i fjärde klass berättar: "Jag har sett Edens portar. Den är så bra för att dom band en man vid ett träd och slog honom med ett rep." En femteklassist skriver: "Den bästa film jag har sett är nog Arsène Lupin. Han är stortjuv." En flicka: "Nyligen var jag på biografen och såg Quo Vadis. Den handlade om kejsar Nero och hans grymheter. Det var en utmärkt bra pjäs tycker jag." Att filmerna de nämner var barnförbjudna antyder de inte.

Bara två pojkar i åttonde klass reflekterar över barngränsen, som de uttrycker sitt missnöje med. Den ene säger: "Det finnes bilder på biografen, som barn ej få se för att de äro så rafflande. Men så finnes det också bilder som barn få se, som ej äro så bra. Det är mest roliga bitar och inte så bra skådespel." Den andre säger: "Matinéerna brukar det inte vara något roligt att gå på. Ty då brukar det vara indiandramer och andra barnprogram. Då är det bättre om man kan komma in på kvällarna och se äventyrsdramer, detektivdramer och krigsbilder. Men då man ser de nya moderna på damhattar och damdräkter kan man lika gärna stå utanför ty det intresserar inte mig åtminstone."

De så kallade filmdramerna ligger i topp bland favoriterna, särskilt hos flickorna. 180 av 260 flickor föredrar filmdramer, drygt hälften av pojkarna eller 150 av 290. Näst dramerna föredrar pojkarna detektiv- och äventyrsfilmer, därefter komedier. Flickorna ser helst komedier näst efter dramer.

Som alltid när det gäller enquêter får man ta svaren med en nypa salt. En del svar förefaller snarare avspegla lärares och föräldrars än barnens egna åsikter. Ibland erkännes auktoritetsberoendet. En pojke skriver: "Jag går egentligen på biografen för att fördriva tiden. Men ibland kan det också vara roande. Sedan magistern sade att det endast var ett nöje för stunden har även jag tyckt det." En annan gosse skriver: "Jag går på biografen en gång

varannan månad, när det är något nyttigt, såsom Kristi lidande och död på korset, ett äventyr i urskogen, trädens värsta fiender, den gröna mannen från Amsterdam och Robinson Kruse."

Naturfilmer gouterades av 42 pojkar och 38 flickor. Så här skriver en pojke: "Det är Viktoriasalen jag går till. Där har jag sett Vichy och dess omgivningar, Några fiender till våra fruktträd, Ur vattenkrypens värld." En annan: "Biten hette Några fiender till våra fruktträd. Det var både nyttigt och intressant. Efter detta kom ett s. k. spännande stycke, som nog många tyckte var det bästa. Men för min del var det första det bästa, ty min far intresserar sig mycket för fruktträd, och även jag." En flicka: "I söndags såg jag hur en blodigel suger ut ont blod på en människa och många andra nyttiga bitar."

Andra dokumentärfilmer som vunnit röster är krigsreportagen, som nämnts av 16 pojkar och 13 flickor. Enstaka röster har fallit på andra informativa filmer: "De bästa bilderna äro Veckans nyheter. Då får man se när det brinner och när de sparkar boll. Så får man också se begravningar", upplyser en pojke i fjärde klass. En flicka påstår sig tycka det är roligast "att se hur saker tillverkas i Sverige och utomlands". Några tycker bäst om tecknad film.

Denna opinionsundersökning är den första mer omfattande i Sverige och ger en, om ock mycket begränsad, kartläggning av barns biovanor vid den här tiden. En mindre undersökning om frekvensen av barns biografbesök hade gjorts våren 1914 i Sofia folkskola i Stockholm av folkskollärare Oscar Lundborg. Den visade att endast få barn besökte biograf mer än en gång i veckan. Det högsta antalet besök hade gjorts av en gosse, som gått på bio 43 gånger på fyra månader.[29]

Filmen som orsak till ungdomsbrottsligheten diskuterades 1919 i riksdagen när Sven Bengtsson (liberal) motionerade i Andra kammaren (nr 11) om koncessionssystem för biograferna eller kommunalisering av hela biografväsendet. Han ansåg det utom all fråga att biograferna hade stor skuld i ungdomsbrottsligheten. Filmbladets redaktör Karl Lundegård bemötte förslaget att införa "systembolag" för biograferna och så att säga likställa dem med rusdrycker med att hävda att i så fall borde också pressen och litteraturen sättas på de anklagades bänk, eftersom inga belägg fanns att just filmen var den skyldige.[30] Folkbildningsförbundet framhöll i sitt remissyttrande att det inte fann någon grund för påståendet om biografernas inverkan på ungdomsbrottsligheten, inte heller att koncessionssystem eller monopolisering skulle leda till den etiska och estetiska effekt motionären åsyftade.[31] Också Statens biografbyrå bestred i sitt svar påståendet att biografen ökat brottsligheten, om man bortsåg från de oärligheter som obestridligen begåtts i syfte att erhålla pengar till biobiljetter.[32]

Med anledning av Bengtssons motion anordnade Liljeholmens blåbandsförening ett möte i biograffrågan i Sankt Paulskyrkan i Stockholm, vilket samlade ett femtiotal deltagare. Där redogjorde riksdagsman Bengtsson för sin hittills flyktiga kontakt med biograferna och förordade höjd barngräns och strängare polisövervakning att biografförordningen efterlevdes. Bland övriga talare märktes Mauritz Enderstedt, som påpekade att barnbrottsligheten tvärt emot biografbesöken var i stadigt sjunkande. En söndagsskollärare upplyste om sin iakttagelse att barnen hellre använde sina pengar till biografbesök än till söndagsskoletidningar.[33]

Kravet på att kommunalisera biograferna eller åtminstone införa kommunalt drivna biografer som komplement till de kommersiella återkom då och då under stumfilmstiden men vann inget gehör hos de makthavande. Frågan diskuterades första gången offentligt 1913 i samband med en motion (nr 154) i Andra kammaren om statsunderstöd för filmens användning i folkbildningens och skolans tjänst, vilket utskottet avvisade av praktiska skäl. Motståndet mot kommunalisering eller socialisering av biografväsendet var massivt, men det fanns en stark opinion för införandet av koncessionssystem. Det visade en enquête i tidningen Biografens första nummer 1913, i vilken bland andra Charles Magnusson och Gustaf Berg uttalade sig positivt. Senare försvann dock entusiasmen och Gustaf Berg propagerade vid flera tillfällen emot systemet.[34]

I Norge hade en kommunalisering av biograferna påbörjats 1913. Den svenska filmbranschen följde den norska utvecklingen med oro och kunde efter hand konstatera att omläggningen inte haft den avsedda effekten att höja kvaliteten på repertoaren, som inte skilde sig märkbart från de privata biografernas. Norge blev tvärtom ett avskräckande exempel, och det hävdades att Norges efterblivna filmproduktion var en följd av kommunaliseringen. Man kunde också vända på saken. Charles Magnusson ansåg att kommunaliseringen snarast var en följd av bristen på en stark filmindustri. Han menade också att filmbranschen måste pruta på vinsterna och tillgodose kulturella värden för att i fortsättningen kunna hävda sin självständighet.[35] Gustaf Berg ansåg att den svenska filmindustrin stod så mycket högre än de övriga nordiska ländernas för att den svenska lagstiftningen inte lagt hinder i vägen för en fri utveckling.[36]

På socialistiskt håll gav man sist upp kampen för ett samhällsövertagande. 1919 motionerade socialdemokraten Albert Zandler i Andra kammaren (nr 299) om kommunalisering av biograferna och 1920 motionerade hans partikamrat Ernst Hage i Andra kammaren (nr 297) om samma sak. Kammarens utskott hemställde om utredning av kommunalt koncessionssystem för biografrörelsen och av rätt för kommuner att driva biografrörelse men efter långvarig debatt avslogs såväl motionen som utskottets hemställan om utredning. Därmed var saken avgjord för lång tid framåt. Först i mitten av

1960-talet började biografföreställningar i kommunal regi ges som komplement till de kommersiella ("Bio Kontrast").[37]

De aggressiva utfallen mot filmen som ungdomens förförare till allsköns kriminalitet dämpades med åren för att omkring 1920 nästan helt försvinna ur debatten. Då kunde också filmfacket peka på en kraftigt sjunkande brottsstatistik både här hemma och utomlands, vilket på sina håll sattes i samband med filmens frammarsch, liksom tidigare den ökande brottsligheten gjorts. En mer avgörande faktor än filmen anfördes av det 1917 stiftade Svenska Film- och Biografmannasällskapet, som i sitt svar på en skrivelse 1919 från folkskoleöverstyrelsen till Kungl. Maj:t angående barns och ungdoms allt för täta biografbesök framhöll den stora ungdomsbrottslighetens samband med kriget. När kriget och kristiden var över upphörde också den stora ungdomsbrottsligheten.[38]

Dagmar Waldner som tidigare förnekat att filmen skulle ha skuld i vad som kallades ungdomens förvildning visade emellertid en förändrad inställning i uppsatsen "Fruktbärande samverkan mellan bibliotek och biograf" 1921. Hon påpekar där att vetenskapen allt för litet sysslat med frågan om filmpåverkan men anser det klarlagt att inflytandet på barn och ungdom är övervägande dåligt.[39]

Bland dem som vidhöll att det fanns ett samband mellan biografbesök och ungdomsbrott var byråchefen vid fångvårdsstyrelsen docent David Lund, som sökte bevisa sin hypotes genom en undersökning av filmsmaken hos så kallade vanartade gossar. Som jämförelse hade han en grupp folkskolepojkar. Det visade sig att detektiv- och förbrytarhistorier föredrogs av 39,75 % av "de vanartade" men endast av 15 % av folkskolebarnen. Den stora divergensen gav docent Lund stöd för antagandet "att det suggestiva inflytandet måhända i en del fall varit de asociala handlingarnas direkta orsak". Det förhållandet att "altruistiska motiv" och "sociala bildserier" föredragits av fler vanartade än övriga kommenterade han inte. Bland de icke vanartade stod skämtfilmerna högst i kurs.[40]

KAP. 13. ELLEN KEY OCH NÖJESKULTUREN

Ellen Key

Det är inte Romain Rolland och Ellen Key som dominerar vårt kulturliv utan en massa små filmprimadonnor.[41]

Även om det ligger någon sanning i citatet från Ture Nerman var det dock av stor betydelse för accepterandet av filmen som kulturfaktor när en av Sveriges största kulturpersonligheter, Ellen Key, skrev om film i Laboremusskriften *Nöjeskultur* 1914. Texten var delvis publicerad som artikelserie i tidningen Biografen året förut och byggde på ett föredrag hållet i Göteborg och Trollhättan på inbjudan av arbetarkommunerna.[42] Det var första gången filmen togs upp till seriös behandling av en svensk författare.

Ellen Key var tongivande folkbildare och hennes författarskap är genomsyrat av socialt patos. Särskilt ägnade hon sig åt arbetarnas bildning, barnens uppfostran och "skönhetssinnets" odling. Hon kritiserade skarpt den dåtida skolan: "Den kunskapshåg, självverksamhet och iakttagelseförmåga barnen dit medföra, hafva efter skoltidens slut i regeln försvunnit, *utan* att ha blifvit omsatta vare sig i insikter eller intressen", skrev hon i uppsatsen "Själamorden i skolorna".[43] Hon efterlyste en skola som tog till vara elevernas initiativkraft, verksamhetsbegär, verklighetsiakttagelser och individuella intressen och angrep den rådande skolformen med tvångsmatning av teoretiska kunskaper och torftiga läroböcker i stället för originallitteratur. Den äkta bildningen finner man hos självlärda, ansåg hon, skolan undertrycker bildningsanlaget.[44] Själv hade Ellen Key aldrig gått i skola utan undervisats i hemmet.

Hemmet betraktade Ellen Key som samhällsbyggnadens grundval och hon agiterade för en hemlivets renässans och för kvinnans roll som hemmets vårdarinna och barnens uppfostrare.[45] En orsak till "ungdomens förvildning" såg hon i, förutom dryckenskapen och trångboddheten, mödrarnas utearbete.[46]

En viktig uppgift för hemmet och skolan var enligt Ellen Key att utveckla barnens skönhetssinne. Framtidens skola, som Ellen Key skisserat i *Barnets århundrade,* skall vara en skola för fri individuell utveckling. Den skall också stimulera kärleken till det sköna, vara omgiven av en vacker blomsterträdgård, vara konstnärligt smyckad med väggmålningar och avgjutningar av skulpturer. Museernas konstskatter skall barnen först lära känna på egen hand.

Naturen var en källa till andlig stimulans, som Ellen Key ville se bättre tillvaratagen. Ett citat från hennes fjärde *Tankebok* visar hennes klärvoajans:

> Sedan svenskarna huggit sina skogar, odlat sina ängar och urtappat sina sjöar samt sålunda för kontant betalning förstört den skönhet de ega, hvad skola de sedan göra med de pengar de erhållit? Förmodligen resa utomlands för att beundra skönheten af utlandets ängar, sjöar och skogar . . .[47]

Ett vackert och funktionellt inrett hem var också viktigt för den naturliga smakuppfostran. I uppsatsen "Skönhet i hemmen", som ingår i hennes Verdandiskrift *Skönhet för alla* gick hon till angrepp mot den oscarianska tidens stilblandning och svårstädade bjäfs och anbefallde större enkelhet och flärdfrihet i heminredningen. Ett hem i hennes smak var till exempel Carl Larssons i Sundborn.[48] *Skönhet för alla* utkom i tjugotusen exemplar och titeln blev snabbt ett slagord.

Ellen Keys estetiska program är oskiljaktligt förbundet med hennes sociala. Det är ideligen konstens uppfostrande betydelse hon betonar, konsten som medel att bilda arbetarna och ge deras liv en vacker ram och ett värdigt innehåll. Impulserna till sin social-estetiska uppfattning hade hon hämtat från den engelska *arts and crafts*-rörelsen. Dess inspiratör John Ruskin menade att den fulhet och det förfall på smakens område som följde med industrialiseringen kunde avhjälpas endast genom att arbetarnas levnadsvillkor förbättrades och de fick "glädje i arbetet". Med konstens hjälp skulle de lyftas upp ur sin misär. Konsten var för Ruskin ett medel för den moraliska upprustningen; den skulle verka inte bara genom sina estetiska kvaliteter utan också etiska. Då konsten grundar sig på den sanna naturen ligger det i dess väsen att framställa ädla människor och goda handlingar. "Varje äkta mänsklig sång är det fulländade konstnärliga uttrycket av glädje och smärta över en rättvis sak, som kännes av ädla människor."[49] Så heter det i en av de talrika Ruskinantologier som sammanställdes i Sverige vid sekelskiftet. Bredvid det citatet kan man ställa ett från Ellen Key: "Vare sig att en konstnär väljer kristliga eller hedniska, andligt eller sinnligt hänryckta ämnen, blir hans konst ädel och from om den är äkta, men oren och hädisk om den är oäkta."[50] Hos båda är "äkthet" — i form av oskuld och naivitet — ett honnörsord.

Ruskins främste efterföljare William Morris sökte likaså ge uttryck åt en moralisk grundsyn i sitt konsttänkande. Ingenting kan räknas som ett äkta konstverk om det inte är nyttigt, "useful", "which does not minister to the body when well under command of the mind, or which does not amuse, soothe or elevate the mind in a health state".[51]

Ellen Keys evangelium skiljer sig på en viktig punkt från Ruskins och

Morris'. De hade båda — inspirerade av en Cobbetts, en Carlyles uppror mot maskinkulturen — intagit en fientlig attityd mot industriella konstprodukter. Hos Ellen Key skönjer man inflytanden från ännu en arts and crafts-teoretiker, Walter Crane. Visserligen kämpade Crane mot industriprodukternas fulhet och hantverkets förfall, men han tyckte sig ändå kunna se vissa utvecklingsmöjligheter för den industriella konstutvecklingen och anvisar vägar för konstens och industriens förenande.[52]

I Sverige arbetade Svenska Slöjdföreningen för en samverkan mellan konst och industri och i dess regim föreläste Lorentz Dietrichson över "Konstens tillämpning på industrien" i slutet av 1860-talet, vilka föreläsningar Ellen Key bevistade.[53] Ellen Key såg industritillverkningens stora fördel då den möjliggör billig, lättillgänglig konst åt folket: "Först då intet fult finnes att få köpa; då det vackra är lika billigt som det fula nu är, kan skönhet för alla bli en full värklighet."[54] Men det räcker inte att göra konsten billig och lättillgänglig; utan uppfostran och bildning kommer folk i alla fall att välja det fula. "Man ser det sköna i den mån man själf är väl danad och väl uppfostrad", citerar Ellen Key Ehrensvärd.[55]

Ellen Keys folkbildningsarbete är fyllt av hänförd kulturidealism parad med konkreta och framsynta reformförslag. "Arbetarungdomens ivriga nykterhets- och bildningsvilja är just nu det mest löftesrika tidstecknet i vårt land", skrev Ellen Key i uppsatsen "Föreningsliv och självkultur" 1908.[56] Men folkbildningsarbetet måste ledas på rätt spår för att bli till gagn: "Detta innebär först och främst att det ej endast sker *för* folket utan *genom* folket; att det ej blir ett stöd för gubbväldet men ett maktmedel för ungdomen."[57] Folkbildningsarbetet skall verka för självverksamhet, anser hon och varnar för att överklassungdom som tagit sig an folkupplysningen medför "den stora faran att den *kan* hämma självverksamheten inom folket och att den *kan* mista sin självbestämning".[58] Borgerlig folkbildning von oben ser hon som ett allvarligt hot mot arbetarklassen. "Så länge bokstugor och föreläsningsföreningar som ledmotiv äga: *Ingen socialism,* och *intet fritänkeri* äro de dåliga medel för sitt ändamål, bildningen."[59]

Ellen Key har en märklig förmåga att förena oförenliga ideal. Så blandar hon samman marxistisk socialism och nietzscheansk individualism. Kollektivismen betraktar hon som ett nödvändigt ont för att ge arbetarna styrka på vägen mot målet, den fria, fullkomliga personligheten. Hon är till exempel mycket kritisk till föreningsliv, som hon anser hämmar den egna företagsamheten. Personligheten, skaparkraften går förlorad i föreningslivets massverkan.[60]

Konst åt folket var för Ellen Key att lära folk förstå konst, inte att anpassa konsten till folket — efter Leo Tolstojs mönster. Hon reagerade emot "konstens popularisering", vilket var ett slagord vid sekelslutet. Ett stycke om pressen får exemplifiera hennes åsikt:

> Ju längre pressen nöjer sig med att vara skaffare åt den obildade hopens lust för banaliteter och bagateller, ju längre sjunker dess kulturodlande värde. Därför besjälas de kulturmedvetna af hoppet om en press, ånyo redigerad för det bildade fåtalet, ett hopp, som icke innebär förbiseende af "massan" och dess kraft, utan tvärt om öfvertygelsen att pressen endast sålunda kan varda en djupt ingripande uppfostrare just för massan. Är den tanken svagsint, att tidningarna slutligen skulle tröttna vid att på alla fyra hålla sig i jämnhöjd med publiken och att de skulle våga en uppresning?[61]

Ellen Keys tal om "den obildade hopen" och "det bildade fåtalet" får inte tolkas som klasskaraktäristiker. Bildning och obildning följer inga klassgränser:

> På bildningens område, där man vid en ytlig betraktelse tycker sig se den allra djupaste klasskillnaden, upptäcker en skarpare blick ingen sådan skillnad. Talet om "bildade" och "obildade klasser" blir meningslöst, och man ser inom alla klasser endast bildade eller obildade individer.[62]

Vad är det då för kultur Ellen Key eftersträvar? Hon ger inget entydigt svar. Om konsten skall ha en uppfostrande betydelse får konstnären inte isolera sig från samhället och det dagliga livet. För att kultivera massan måste kulturen få nya, mer allmängiltiga former. "Kulturodlaren" skall inte mata folk med konst utan med olika medel väcka skönhetsbehovet. Skönheten, skriver hon i *Tankebilder,* skall bli ett livsbehov, en religion.[63] När skönhetsbehovet är uppodlat skall en ny folklig kultur växa fram.

Det var naturligt att Ellen Key uppmärksammade filmen, den industriella tidens nya konstform, som vände sig till "massorna".

I *Nöjeskultur* förklarar hon inledningsvis att det berättigade kravet på åtta timmars arbetsdag medför ökade krav på fritiden och nöjena, som bör vara skapande och aktiverande för att göra skäl för beteckningen *rekreation.*[64] "Nöjeskultur" är att välja "ädla nöjen" och förkasta skadliga och förslöande. Viktigast — och svårast — är det för arbetarna att kultivera sitt nöjesliv. Deras tröttande arbete gör att de lätt faller för tarvliga nöjen som inte kräver någon aktivitet, medan de vederkvickande nöjena som stärker kropp och själ — idrott, teater, litteratur med mera — försummas. Människor påverkas av sina nöjen, framhåller Ellen Key på sitt drastiska och naiva sätt: "Dessa sätta sin prägel även på det yttre. Betrakta t. ex. två arbetare, som spela schack och två, som sitta vid litern och slå med en smutsig kortlek. Skarpsinne och klarhet lysa ur de förras anleten, slapphet eller råhet ur de senares."[65]

Till dåliga nöjen räknar Ellen Key "cirkus- och varietéprogram, fars- och biografföreställningar, som endast vädja till den råa sensationslusten, de låga lustarna, det tomma flinet". Särskilt är det på biograferna, som pengar och dyrbar fritid offras. Biografen, skriver Ellen Key, innebär "intellektuella

faror lika väl som intellektuell väckelse", det senare blott alltför sällan. "Större delen av filmerna visa ännu tomma äventyrs- och sensationsstycken, tarvligt komiska eller gråtmilda dramer, intetsägande dagshändelser, allt lika fattigt på kulturvärde. Ty varken känslan eller kunskapshågen erhålla någon näring, endast den tomma nyfikenheten och sensationslusten tillgodoses. Det är upprörande", fortsätter Ellen Key, "att tänka på allt det värdelösa, som sålunda dag efter dag strömmar igenom hjärnorna, medan biografen *kunde* vara en så storartad bildningsfaktor."[66]

Av bildande filmer nämner Ellen Key först och främst dokumentärfilm, som ger "trogna stämnings- och tidsbilder; levande landskaps- och stadstavlor med äkta lokalfärg; naturvetenskapliga föremål och förlopp, sådana mikroskop och experiment uppenbara dem; förtroliga inblickar i djur- och växtvärlden".[67] Hon framhåller också filmens användning i yrkesutbildningen för att demonstrera maskiner och arbetsmetoder och mönstergilla anordningar inom socialvården till exempel. Detta är områden filmen redan visat sig användbar för. Men hon har en invändning: Fantasins egna bildskapelser får inte trängas ut av en allt för stor myckenhet av bilder. Bilder — i böcker och på film, måste stimulera ett aktivt åskådande, inte ett passivt tittande, som efterlämnar tomhet.

Ellen Key uttalar sig också om den fiktiva spelfilmen. Hon fördömer filmer som stympar de stora dramaturgernas verk, i vilka varje ord är betydelsefullt för det själsliga utvecklingsförloppet som skildras. "De filmer som ge dramatiska bilder av människolivet äro konstnärligt berättigade endast när händelseförloppet verkligen ägnar sig för *pantominen*.[68] Här anvisar Ellen Key ett nytt arbetsfält för de dramatiska diktarna: "det att skapa *för filmen avsedda stycken,* vid vilka orden ej behövas emedan de komiska eller tragiska *händelserna i och för sig bli nog talande.*"[69]

De båda citaten visar Ellen Keys förståelse för filmens specifika uttrycksförmåga där handlingen dominerar. Visserligen fanns redan vid den här tiden en och annan författare som skrivit filmmanuskript — Gustaf Uddgren, Henning Berger, Elin Wägner — men verkliga filmdiktare, som Ellen Key åsyftar, fanns inte. Det skulle dröja ännu ett par år innan Sverige fick en filmdiktare ur de litterära storheternas led, nämligen Hjalmar Bergman, som skrev direkt för filmen i en stil där han tog fasta på den visuella gestaltningen och allt mer frigjorde sig från ordet.[70]

Ellen Key ställer sig också positiv till filmatiseringar av romaner, det vill säga när de passar för filmmediet. Av den svenska litteraturen framhåller hon särskilt Gustaf Jansons *Abrahams offer,* en roman om boerkriget. Hon kommer också med ett förslag om filmens användning för teatern, nämligen som ett slags spegel åt skådespelare för att de genom att iaktta sig själva på film lättare skall kunna korrigera sina fel.

Ellen Keys angrepp på filmen som en kulturfara jämställd med varietéer

och marknadsgyckel speglar ingen misstro mot själva konstarten och hon försummar inte att påpeka att kritiken av biografdramatiken i lika hög grad gäller teaterns repertoar.[70] Ellen Key vill återuppliva franska revolutionstidens folkfester i teaterföreställningar. Teatern skall vara folkets teater, skriver hon, inte det borgerliga samhällets salongskomedier och äktenskapstragedier. Folket, skriver Ellen Key,

> måste få en dramatik, som ger levande, oemotståndliga föredömen av ett stort sinnelag, en tindrande hänförelse, en okuvlig vilja, som satt sig höga mål. Eller också skådespel med äkta komisk kraft, där löjet drabbar det låga och fula, det småaktiga och motsägelsefulla hos individerna, eller hos en klass eller hos hela samhället.[71]

Dessa höga ideal hade Ellen Key hämtat hos författaren och teaterteoretikern Romain Rolland, som samlat sina idéer om en ny folklig teater i skriften *Théâtre du peuple*.[72]

Den låga nöjesstandarden skyller Ellen Key till en del på kapitalismen och uppmanar socialdemokraterna att kämpa mot "nöjen av det slag, som göra *företagarna* rika, men *deltagarna* fattiga", en form av utsugning av intellekt och känsla.[73] Hon varnar samtidigt för den "vidskepelsen" bland socialistisk ungdom att alla missförhållanden löser sig av sig själva bara samhällets produktions- och fördelningsförhållanden omdanas och inpräntar vikten av att ungdomen parallellt med klasskampen tar sig an kampen för en skapande nöjeskultur.

Walter Fevrell med flera

Diskussionen om ungdomens nöjesvanor var inte ny men fick ny näring genom Ellen Keys inlägg. En kör av oroliga röster höjdes i olika tidskrifter om nöjeslivets urartning, hemmens förfall och ungdomens förvildning. O. E. Lindberg skrev "Ett par ord om ungdomens förvildning", Martin Koch om "Ungdomens nöjesliv" och Holger Bergwall om "Kampen mot ungdomens förvildning".[74] Godtemplarungdomens kongress i Karlskrona 1916 uppmanade alla ungdomsorganisationer i landet att ta sig an nöjeslivets reformering.

Den bekante pedagogen Walter Fevrell hänvisar till dylika opinionsyttringar när han 1917 i "Ungdomens nöjesliv i våra dagar" konstaterar att en urartning faktiskt ägt rum. Bristen på glädje i arbetet gör att många människor ägnar sig åt hektisk nöjesjakt. "Njutningslystnaden synes vara ett av tidens mest framträdande lyten", skriver han.[75] Av olika ungdomsnöjen tar han upp idrotten som ett lämpligt nöje. Scoutlivet är ett annat. Dansen, som kunde vara ett "förädlande nöje", såsom nationaldansen, har blivit motsatsen: "Det sinnliga, erotiska momentet har nu på sina håll så starkt betonats, att dansen, i stället för att vara ett gott och uppfriskande,

ja även uppfostrande nöje, blivit något fult och vämjeligt, som icke så sällan antar rent oanständiga former och lätt frestar till sedliga förvillelser."[76]

Fevrell anser det alltför lättvindigt att skylla samhälleliga missförhållanden av vad slag det vara må på "tidsandan" eller göra enskilda personer och institutioner till syndabockar. De flesta reformförsök av teatern och biografen har misslyckats för att man angripit institutionerna och förbisett den verkliga orsaken till missförhållandena — publikens smak. "Den stora allmänhetens smak är fruktansvärt dålig", konstaterar Fevrell. "En verklig reform kan [...] icke genomföras utan medverkan av den stora publiken. Det beror på oss alla, vilka filmer vi få, och hurudana våra biografer äro. Vi ha så goda förlustelseställen, som vi förtjäna att ha, varken mer eller mindre." Vägen till en värdefullare film- och teaterrepertoar är, summerar Fevrell, smakuppfostran.

År 1918 motionerade kritikern och tidningsmannen Edvard Alkman (liberal) i Första kammaren (nr 125) om en utredning rörande anordnandet genom statens försorg eller medverkan av bildande förströelser på landsbygden i syfte att motverka avfolkningen, som enligt motionären inte bara hade ekonomiska orsaker utan också berodde på bristen på nöjen. Det var helt enkelt tråkigt på landet, menade Alkman. Bland förströelser han ville understödja var goda biografföreställningar. Motionen föranledde ingen åtgärd, och inte heller motionerna 1919 i Andra kammaren (nr 11, 25, 299, 300) om vidgad folkbildningsverksamhet och åstadkommande av förädlande nöjen för ungdomen vann gehör.

Tråkigheten på landsbygden och bristen på nöjen togs upp några år senare i samband med tivoliägarnas klagomål över att nöjesskatten höll på att ta död på de få nöjen som stod landsorten till buds. Dagens Nyheter intervjuade några riksdagsmän i saken. Fabian Månssons synpunkter var originellast: Han ville avskaffa nöjesskatten på de goda nöjena, till exempel den goda teatern och lägga tredubbel skatt på de dåliga. Gränsen skulle uppdras av en "absolut hederlig domstol". Alla revyer och biografdramer skulle beskattas.[77]

Nöjesskatten hade införts 1919.[78] Från och med oktober detta år fick kommunerna rätt att med varierande procent beskatta nöjesevenemang av skilda slag. I det ursprungliga skatteförslaget hade biograferna förts till samma — hårdast beskattade — grupp som cirkus-, varieté-, kabaré- och balettföreställningar, men sedan Svenska film- och biografsällskapet (genom Charles Magnusson) och Sveriges Biografägareförbund (genom Algot Holmblad) avstyrkt förslaget med motiveringen att biograferna var en viktig bildningsfaktor och därtill mest besökt av mindre bemedlade ändrades förslaget och biograferna placerades i en mellangrupp vad skattesatserna beträffar.[79]

Walter Fevrell varnade på ett nordiskt skolmöte i Kristiania den 6 augusti

1920 för ett övermått av filmtittande hos barn och ungdom som han ansåg kunna ha en förytligande effekt. Han vädjade till föräldrarna:

> Tänk om våra modärna föräldrar verkligen skulle *våga* sätta en stopp för ungdomens måttlösa njutningsliv; tänk om vi åter skulle kunna få hem, där man med kärlek, men också med fast hand vårdade sig om barnen, hem, där även mycket av barnens nöjesliv kunde rymmas, så att de offentliga nöjena skulle kunna något begränsas![80]

Det är Ellen Keys förhoppning om en hemlivets renässans som går igen i Fevrells ord.

Debatten om nöjeskulturen tangerar den om filmens skadlighet för barn och ungdom. Båda ebbade ut omkring 1920 för att under det följande decenniet endast vid enstaka tillfällen väckas till liv, dock utan att tillföra ämnet några viktigare nya synpunkter.

Isidor Carlssons pamflett

Isidor Carlsson, en uppsalaakademiker född 1885 och död 1918, skrev om Upplands nations hus 1915 och skildrade Upplands nation mellan 1800 och 1914. Han gav också ut en bok om Peter Fjellstedt. År 1915 skrev han för Slotts-biografen i Uppsala pamfletten *Biograf-Kultur,* en jul- och nyårshälsning, och han tillfogade undertiteln "Till belysning af en aktuell fråga". Skriften pryds med fotografier av den nya Slotts-biografen och innehåller en omsorgsfull argumentation till filmkonstens försvar.

Först anförs "fördomar mot biografen". Det kan tyckas, heter det, att ordsammanställningen "biograf-kultur" är en motsägelse. De som anser detta drar ner "filmkonsten från den konstnärliga och ideella höjd, till hvilken den så småningom hunnit". Han fortsätter:

> Det säges, att den första svenska biografen gaf sina föreställningar i en portgång i Göteborg som ett slags marknadsnöje. Det är en notis att ta fasta på. Marknadsgycklet och torgatmosfären omgaf länge det svenska biografväsendet, innan hon blef den förnämliga dam hon nu är och lade bort alla plumpa och grofva later.

I avsnittet "Biografens renässans" framhåller Isidor Carlsson att begreppet biograf och kultur nu ingått en förening "hvarför det icke längre är någon omening att tala om biograf-kultur liksom man ju länge talat om teaterkultur".

De tekniska medlen har förbättrats. Rörelsen får i filmen naturtrohet och plastisk stil. Regin är förbättrad. Musiken höjer också filmens värde: "Musiken äger för filmkonsten en djupare betydelse, än hvad mången kanske skulle tro. Den ersätter i viss mån det talade ordet, tolkar, förklarar det spelade, icke händelseförloppet, men det inre, stämningar och själs-

rörelser." Författarna ger dessutom filmen högre värde: "Det är en bekant sak, att August Strindberg, det mångsysslande framtidsgeniet, på sina äldre dagar umgicks med planer att skrifva för filmens räkning. Egentligen är det en rätt oförklarlig sak, att icke författarna, särskildt de yngre, uppmärksammat detta."

Slutavsnittet i pamfletten är betitlat "Biograf och teater". Isidor Carlsson skriver:

> Först må det med kraft framhållas: mellan biografen och teatern behöfver icke existera ett motsatsförhållande. De äro tvänne inkommensurabla storheter, som arbeta med olika medel. [...] äfven filmkonsten ger oss illusion af verklighet och sanning, som kan gripa oss lika djupt som teatern. Den som såg Hilda Borgströms stumma spel i Ingeborg Holm på Fyrisbiografen minnes det. Hvilka gripande uttryck af smärta, som där gafs, gå aldrig ur dens minne som såg det.

Isidor Carlsson slutar med en elegi över forna tiders biografer och en hyllning till den nya tidens biografkultur:

> Min barndoms ljusa biografkvällar, hur väl jag minnes eder! Utanför låg gatan i smuts och grått, och höstregnet strilade ned genom luften. Den röda lyktan på stången utanför biografen kämpade våldsamt med blåsten, ofta slocknade hon, det gnisslade och gnällde i dörrar och skyltar — men där inne var fredligt och godt. En liten ytterligt enkel salong — lada vore det riktiga ordet — med en viss intim och förtrolig stämning, fast det drog ohyggligt genom dörrar och springor och musiken gnällde på det självspelande pianot. Där sutto vi några småpojkar och småflickor och fnissade och mumsade karameller. Så började maskinen uppe vid taket att röra på sig, den skramlad ohyggligt och fungerade äfven ojämnt, och nog sved det i ögonen, när bilderna började dansa på den hvita duken — men ändå — minnet värmes vid tanken på dessa biografkvällar.

Nu, säger Isidor Carlsson, är ladan borta, och där är i stället en arkitektoniskt ståtlig teaterlokal:

> De elektriska båglamporna stråla sitt hvita ljus öfver gatan. Redan i entrén möter mitt öga en oväntad elegans — mattor, möbler, blommor, taflor och speglar — en riktig foyer. Och själfva biografsalongen är också förändrad — naturligtvis. De rankiga ryggstödslösa bänkarna, på hvilka vi balanserade förr i världen, äro borta, och bekvämt slår jag mig ned i en präktig stol, som har ryggstöd och icke knarrar. Jag ser mig omkring i salen, dess väggar stråla af färger och glädje, en mästarehand har diktat in vackra arabesker och motiv däri. Och när ljusen släckas i salen, musiken sakta kväller fram där borta, och bilderna röra sig på duken, lutar jag mig tillbaka i stolen och gör mina jämförelser mellan förr och nu."

Isidor Carlssons slutsats blir: "Det synes mig icke förmätet att använda ordet — biografkultur."

Waldeck

I Stockholms Dagblad hade signaturen Waldeck — journalisten Thorgny Wallbeck-Hallgren — i februari 1919 en serie omständligt kåserande artiklar i sex avsnitt med rubriken "Filmen och vi". Utgångspunkten för hans synpunkter var en artikel av Elisabeth Krey i Svenska Dagbladet med tesen att Chaplin skulle vara galen. Waldeck var inte den ende som reagerade mot denna synpunkt. Han tog också upp August Brunius' resonemang i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning att film inte var dramatik. I den första artikeln i serien, den 6 februari 1919, skriver Waldeck att filmen är "en revolution i människans andliga utveckling". Han fortsätter:

> De nu levande människorna se med egna ögon så godt som allt som tilldrager sig i världen några dagar efteråt på filmen, precis så som det utspelat sig för de vid händelserna närvarande [...]Och vi berörs på ett helt annat sätt av det vi se än av det vi läsa [...] filmen är med ett ord sagt en väldig agitator, som icke släpper sitt tag.

Den 7 februari fortsätter Waldeck artikelserien med påpekandet, ofta upprepat vid denna tid, att amerikanerna under kriget insåg filmens agitatoriska värde. Även social agitation kan uttryckas på film. Ett exempel är Ole Olsens och Sophus Michaëlis film *Himmelsskeppet (Himmelskibet,* 1918), som agiterade för fred.

I den tredje artikeln införd den 11 februari skriver Waldeck: "Filmen är en uppfostrare av rang". Den 12 februari påpekar han att musiken ger ett viktigt kulturutbud för biograferna. "Det är inte för mycket sagt, att på nästa varenda biograflokal i denna stad bjudes populär musik, utförd av goda kapell." Han frågar sig: "Har icke biografen medfört skönhetsvärden för hundratusenden?" Konsertverksamheten är en bidragande faktor.

De två avslutande artiklarna, införda den 18 och 20 februari, behandlar biograflokalerna, och Waldeck menar att de nya lyxbiograferna har infört en ny stil: "Inredningen var originell, och vad mera är, smakfull." Det är en helt ny, särskild biostil, skriver Waldeck och framhåller att den största insatsen gjorts av konstnären Filip Månsson. Man kan tillägga att det var han som tidigare fick utföra dekorationen i det häftigt diskuterade vigselrummet i Stockholms rådhus i stället för Isaac Grünewald.

Det framgår av såväl Isidor Carlssons som Waldecks inlägg att stumfilmsbiograferna fyllde en viktig funktion som konsertlokal, något som var ägnat att stärka biografernas kulturella anseende.

Hinke Bergegren

Hinke Bergegren, som var teaterkritiker i Folkets Dagblad Politiken från 1917 till sin död 1936, skrev sex artiklar i denna tidning i maj 1919 under rubriken "Biografens segertåg". Han ägnar där skolbiografen och bildnings-

filmen stort intresse. Exempel ges på lärorika filmer såsom en demonstration av hur polisen i Paris hjälper skolbarn över gatan. Och den svenska kollegan? "Han står och kuttrar med kaféflickan — och det unnar jag honom så gärna — men just den stunden, då skolan slutar, borde han ordna trafiken så som sker i Paris. Det kunde höga polisen lära på bio . . ."[81]

Agitatorn Bergegren har naturligtvis fäst sig vid filmens agitatoriska möjligheter: många krigsbilder har ingivit avsky för mördandet. Men filmen har inte utnyttjats tillräckligt för att peka på samhällets orättvisor och klassmotsättningar. Bilder från misären i Hagalund under krigsåren sammanklippta med bilder "från Grand Hotel, där utsökta exemplar av 'bättre' klassen mitt i nödtiden samlades till maskerad, där det på några få timmar dracks för över 50 tusen kronor champagne [. . .] sådana bilder ur verkliga livet skulle väcka dem, som annars vill gå blinda och döva i utsugarsamhället". Han påpekar att det anmärkts mot biografer "att de kommer att fylla de fattigas sinnen med otillfredsställelse, avund och missnöje", och just detta ser Bergegren som biografens stora förtjänst och mening. Genom biografen får de förtryckta upp ögonen för sin orättvisa belägenhet och kan handla.[82] Till filmens styrka hör också dess internationella karaktär.[83]

Filmens förmenta skadlighet, särskilt för ungdom, tror Bergegren inte mycket på, men anser att "en viss censur kan vara berättigad".[84] Det gäller dock bara för de unga: "Men censur för vårt vidkommande, vi äldres, det är avskyvärt." Han motiverar sin ståndpunkt: "Är det sant, att vissa filmer är så farliga, så måste väl censorerna, som ska se *alla* dessa farliga bilder, bli ena riktiga rånare, inbrottstjuvar, sedliga svin och självmördare."[85] Angående filmens brottsframkallande effekt berättar han hur han själv efter åhörande av en rättegång frågade den anklagade om det verkligen var sant att han fått idén till sin stöld genom biografen som han uppgivit. Han svarade förtjust: "Ne-ej. Men jag trodde det skulle vara liksom förmildrande."[86]

Den dramatiska filmen tror Bergegren skall förnya och inte fördärva teatern. Filmatiseringar kritiseras som smaklös vandalisering av en annan konstart, även *Terje Vigen,* och hans argumentation är övertygande:

> Att ur en underbar dikt skära ut skelettet, det är otillständigt, och att därmed försöka efterapa konstverket, är förmätet. Och rent upprörande var det att se hr Sjöström förlöjliga Ibsen med att låta den förföljda lotsen räcka lång näsa åt de engelska förföljarna. Det skar inom mig så jag grät, och jag tänkte på, att det var just i denna vilda förföljelse, som Terje Vigen skrek till Gud i sin högsta nöd:
>
> "inderst derinde på strandens grus
> sidder min viv ved det fattige hus
> og venter med barnet på bröd!"

> Vad fick publiken veta om hans mans- och fadershjärtas blödande förtvivlan? Han räckte lång näsa — — —[87]

Filmen kan skapa poesi på egen hand, menar Bergegren, till exempel i naturskildringar och kärleksskildringar. Hinke Bergegren, som för eftervärlden är mest känd som propagandist för preventivmedel och fri kärlek, har helt följdriktigt som exempel på kärlekspoesi på vita duken valt en rysk film, som i Sverige visades med titeln *Fri kärlek*![88]

Halfdan Liander

Halfdan Liander, uppsalaakademiker, frimurare, nykterist, djurvän med mera, tog upp olika aspekter på filmen i sin skrift *Biografen. Ett ord till fackets män samt till föräldrar och lärare,* som utkom 1922. Den är i viss mån en summering av tidigare diskussioner, som Liander hänvisar till, men han har också egna synpunkter. Det gäller till exempel censuren. Författaren pläderar för införande av smakcensur i kampen mot den dåliga filmen — Schundfilmen. Det räcker inte, menar han, att rensa bort direkt farlig film, också det smakfördärvande skräpet måste bort. För att ge en uppfattning om den smaknivå det är fråga om må återges Lianders eget exempel, hämtat från det tyska arbetet *Schundfilm, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung,* som utkom 1912:

> En enfaldig man förrrättar ett naturbehov i skogen. En spefågel, som iakttagit mannen, passar på och lägger oförmärkt ett par hönsägg under honom. Då den enfaldige får se äggen, tror han på fullt allvar, att det är han, som värpt dem, och glad i hågen för han med sig äggen hem och visar dem för sin hustru, som naturligtvis blir glatt överraskad över mannens nyupptäckta förmåga. Mannen upprepar nu i hemmet sitt värpningsexperiment, men när han sedan skall lägga de förmodade äggen i stekpannan, smörjer han ned sig på det vederstyggligaste om händer och ansikte.[89]

Filmer av detta slag (det ges betydligt grövre exempel), "för vars råa enfald man saknar ord", borde i den goda smakens namn förbjudas, menar Liander. I samma andetag nämner han Chaplin-filmerna, som till hans belåtenhet ofta drabbats av censuren. "Man har reagerat rätt skarpt mot hans filmer, i vilka det lägsta raljeri i form av misshandel av krymplingar, sparkar och slagsmål överflödar och som bjuda på saker så råa, dumma och smaklösa, att det kan väcka både förvåning och förargelse."[90]

Ett kapitel ägnas faran av filmens suggestiva effekt, som antas vara större än litteraturens genom sin visuella karaktär. Tesen är att filmernas brottsliga och sedeslösa innehåll lockar mindre motståndskraftiga själar till efterföljd. Själva filmformen kunde också vara skadlig, det hävdade konstteoretikern Konrad Lange, som citeras:

> När ett barn springer på biograf en, två, tre gånger i veckan, så blir det, bortsett från innehållet, endast på grund av själva sättet för framställningen, andligen förstört. Biografen må vara aldrig så anständig och visa aldrig så välcensurerade program, blotta vänjandet vid dessa hoppande, ryckande och darrande bilder på den glimrande ytan upplöser långsamt och säkert människornas intellektuella och slutligen moraliska självkontroll.[91]

Liander kommer också in på filmen i den politiska propagandans tjänst och hänvisar till en artikel i Aftonbladet av signaturen Been, som påpekar att nästan all film kommer från ententeländerna, särskilt naturligtvis USA, medan tyska Henny Porten blivit persona non grata på biograferna.[92]

I övrigt diskuteras den dramatiska filmens förtjänster och brister, varvid estetikern Georg von Lukacs citeras flitigt — och det hör till bokens förtjänster; vidare berörs frågan om socialisering av biografrörelsen och om koncession, vilket senare författaren rekommenderar. Ett kapitel ägnas filmundervisningen.[93]

KAP. 14 FILMEN OCH FOLKBILDNINGEN

Endast det bästa är godt nog åt folket
Erik Gustaf Geijer

Film i skolundervisningen lär ha diskuterats redan när filmen befann sig på experimentstadiet, på en folkbildningskongress i Nantes 1894. Det uppger Dagmar Waldner i uppsatsen "Kinematografen i folkbildningens tjänst", men det är troligt att det rörde sig om kinematografens föregångare kinetoskopet.[94] Efter Stockholmsutställningen 1897 presenterade publicisten och fotografen Albin Roosval "Kinematografen" i Publicistklubbens tidning Julqvällen samma år. Han berättade om kinematografiens föregångare och uppfinnare, dess teknik och användningssätt. Det är naturligtvis filmens dokumentariska värde, som Roosval uppehåller sig vid: "Såsom kulturhistoriska dokument och för vetenskapliga ändamål äro dessa momentana rörliga bilder af det största intresse. [...] Huru många intressanta historiska tilldragelser hafva icke redan under den korta tid, kinematografen funnits till, blifvit förevigade på de långa filmbanden." I England utgavs *The Cinematograph in Science, Education and Matters of State* 1907, mig veterligt det tidigaste dokumentet i dessa ämnen. Annars var det i Tyskland som en rik litteratur om undervisningsfilm blomstrade upp efter 1909. Åskådlighet i undervisningen var vad pedagoger vid den här tiden predikade ivrigast, i Comenius' och Rousseaus efterföljd, och vad är åskådligare näst naturen själv, menade några, än filmen? "Den tid är nära förestående då kinematografen gör trycksvärtan rangen stridig såsom undervisningsmaterial", skrev Levi Carlsson i Nordisk filmtidning nr 3 1909 och förutspådde att filmen inom kort skulle komma att införas i alla folkskolor och vid universiteten. Han blev dock inte sannspådd. Någon genomgripande betydelse för skolundervisningen har filmen ännu inte fått, åtminstone inte i den utsträckning som man hoppades och trodde vid seklets början.

Hans Larsson nämner i kapitlet "Åskådlighet i undervisningen" i *Kunskapslivet* 1909 möjligheten att i framtiden kunna meddela geografiska kunskaper i skolorna med hjälp av filmen.[95] Albert Engström såg i filmen ett medel att fixera historia[96] och Ellen Key pekade i *Nöjeskultur* på filmens storartade möjligheter vid skolundervisning och yrkesutbildning. August Strindberg ansåg att filmen ägde en stor uppfostrande betydelse, eftersom den låter folk från olika världsdelar få lära känna varandra och därför att

kännedomen om naturens alla underverk genom filmen utvidgas till de breda folklagren, har Strindbergs gode vän, författaren Gustaf Uddgren berättat i en artikel i Filmjournalen.[97]

Många förslag gjordes för användning av film i undervisningen, och några realiserades också. 1908 hade man vid Malmö folkskollärareförenings möte diskuterat möjligheten av skolbiografer, och en idé om stadsbiografer i likhet med stadsbibliotek hade också framförts.[98] Borgarskolan i Stockholm var föregångare för en regelbunden användning av film i undervisningen. Skolans rektor sedan 1880 Per Fischier tog läsåret 1909—1910 initiativet till Borgarskolans uppskattade föreläsningsserier med filmvisning, som först 1920 efter många års ansökningar erhöll statligt och kommunalt stöd. Verksamheten med film pågick till och med läsåret 1968—1969 då det stod klart att skolan skulle läggas ner.[99]

Statsunderstöd till filmens användning i folkbildningsarbetets och skolans tjänst var på tapeten första gången 1913, när socialdemokraterna Harald Hallén och Nils Helger motionerade om detta i riksdagens Andra kammare (nr 154). I motionens syfte instämde liberalen och vilden Ernst Liljedahl. I utskottets utlåtande hette det att ecklesiastikdepartementets särskilda föreläsningskonsulent säkert skulle göra framställning till Kungl. Maj:t "därest han finner saken värd att bringa å bane". Därmed fick saken bero.

Juristen och statsrådet i Staaffs andra ministär Karl Stenström deklarerade i en artikel i Biografen nr 2 1914 sin tro på filmkonsten: "Jag anser den levande bildens konst redan har och än mer kommer att få ett märkligt inflytande på bestämmandet av den allmänna kulturnivån", skriver han och pekar särskilt på filmens pedagogiska värde som åskådningsmaterial. Att en regeringsmedlem uttalade sig så erkännsamt om filmen noterades med tacksamhet av tidningen.

En kommitté tillsatt av Stockholms lärarsällskap i oktober 1913 för att utreda skolbiografffrågan kom aldrig till något resultat — kriget kom emellan — och statsmakterna visade sig länge ointresserade av att finansiera skolbion.[100] Det hindrade inte att film producerades som lämpade sig för skolbruk av de privata filmbolagen, som från omkring 1914 började upprätta kataloger över sådan film.[101] En firma som specialiserat sig på dokumentärfilm var AB Sveafilms, som framför allt inriktade sig på export.[102]

Skolföreställningar anordnades i Stockholm så tidigt som 1912 och särskilda föreställningar med "värdefilm" från 1908. Dåvarande innehavaren av biografen Olympia i Stockholm Lars Bergström (före detta journalist, sedermera, 1915, Sveriges Biografägareförbunds förste ordförande) har berättat hur han och journalisten Karl Åhgren, delägare i biografen säsongen 1908—1909, utom de vanliga biografprogrammen sammansatte bildande program, som avsåg belysa natur, folkseder och industri i olika länder — enligt Bergström unikt vid den tiden.[103]

Verksamheten fortsatte på biografen Victoria som tillkom 1910 och på Brunkebergsteatern som detta år övertagits av Biografaktiebolaget Victoria. I AB Victorias styrelse satt censurkommitténs medlem Sten Lagergren och bland aktieägarna märktes konstnären, ledaren för Konstnärsförbundet och sedermera chefen för Nationalmuseum Richard Bergh, professorn vid Karolinska institutet John Berg samt ytterligare pedagoger och skriftställare.[104] Åren 1912—1913 anordade Brunkebergsteatern under förmiddagarna organiserade skolföreställningar under lärares medverkan. Brunkebergsteatern blev under Lars Bergströms ledning en verklig mönsterbiograf men det lovvärda försöket med bildningsprogram, som bidrog till att stärka filmens anseende i borgerliga kretsar lockade dock inte andra biografägare till efterföljd. Brunkebergsteatern ansågs vara den enda biograf dit föräldrar med pretentioner kunde sända sina barn.[105]

Filmens pedagogiska värde framhölls energiskt av folkskollärare Frans Hallgren. Han var på flera sätt involverad i "filmreformrörelsen", den rörelse av tyskt ursprung som innefattade censurerande och sanerande åtgärder liksom stödjande av bildningsfilm. Han hade, som tidigare nämnts, varit en drivande kraft i polisens i Malmö biografcensur före biografbyråns inrättande. Han hade också studerat kinematografien i Tyskland och Frankrike och skrev om film- och biograffrågor i lokalpressen. Han författade även en separat skrift i dessa ämnen, *Kinematografien ett bildningsmedel,* vilken utkom 1914, tre år före hans död.

I sin bok propagerar Frans Hallgren för att filmindustrin i högre grad skall biträda folkbildningen och pekar på tyska strävanden i den riktningen som förebildliga. Han framhåller att filmindustrin blivit en rent storkapitalistisk angelägenhet utan vare sig etiskt eller estetiskt ansvar. Den ger publiken vad den vill ha och är därför i vidaste mening demokratisk menar han. Som botemedel efterlyses en mer objektiv presskritik i stället för den gängse som höjer allt som rör sig på vita duken till skyarna utan åtskillnad.

Walter Fevrell

Walter Fevrells filmreformarbete inskränkte sig inte till censuren. Han var framför allt pedagog och en betydelsefull opinionsbildare för filmen i folkbildningens tjänst. Som pedagog var han i mycket en lärjunge till Ellen Key. Själv nämner han Locke och Rousseau som inspiratörer. Han bekämpar i pamfletter och föredrag den ensidiga intellektualismen i skolan och hela samhället, vilken han anser vara ett tidslyte. I stället för den helt dominerande teoretiska undervisningen ivrar han för en undervisning för "kroppens, känslans, viljans och skönhetssinnets daning".[106] Han efterlyser vid flera tillfällen en utvidgad fysisk och estetisk fostran och åskådligare undervisning.[107] Han gav också ut en utmärkt historik över *Uppfostrans ideer genom tiderna.*

I ett föredrag som inledde en kinematografisk föreläsningsserie i Odeonlokalen i Stockholm 1913 belyser han behovet av att fantasilivet och föreställningsvärlden utvecklas och berikas. Särskilt på landsbygden där kommunikationerna är dåliga har många en alltför begränsad erfarenhet av livet utanför den egna hembygden. Han exemplifierar med pigan i *Värmlänningarna* som frågar brukspatrons dotter hur det är i Stockholm och undrar om det finns "granne gärdsgåler där oppe". Med kinematografens hjälp kan fantasien få näring och kunskaper spridas om skilda trakter och folk. Den både undervisar och roar.[108]

Vid Pedagogiska sällskapets sammanträde i april 1912 talade Walter Fevrell om "Biografen i folkbildningens tjänst".[109] Han sade bland annat att filmen blivit en maktfaktor i samhället, men en maktfaktor som kommit på avvägar. Fevrell syftar på "den s. k. biografdramatiken" som blivit biografernas främsta attraktion men som enligt Fevrell ligger vid sidan av filmens egentliga uppgift. Han förvånar sig över att de bildade, ansvarskännande i samhället inte tagit hand om biografen och lett den in på rätta banor. Det gällde inte bara att motarbeta dålig film utan att jämna vägen för den instruktiva filmens användning i folkbildningens tjänst. Det rådde ingen brist på lämplig film, framhöll han, svårigheten var bara att få fram den. För att få överblick över materialet, förutom filmbolagens förteckningar över vetenskaplig film, föreslog han att det skulle skapas filmarkiv, från vilka man kunde låna vad man behövde.

Idén om ett filmarkiv för dokumentärfilm som skulle fungera som bibliotek utvecklade han i en artikel i Aftonbladet den 9 mars 1913. Filmarkivfrågan ventilerades sedan med jämna mellanrum. 1917 gjordes ett upprop för bildande av en förening för bevarande av filmer och grammofonskivor belysande svensk kultur och historia undertecknat av bland andra prins Eugen, Richard Bergh, Carl Larsson och Charles Magnusson.[110] Ecklesiastikministern uppmanas i en artikel av signaturen M.W. i Filmnyheter — förmodligen redaktören och filmkritikern Magnus Wester — att ta sig an filmarkivfrågan. I artikeln framhålls vikten av att den aktuella dagskrönikans händelser såväl som vår naturs särdrag och kulturlivets yttringar bevaras och vårdas ungefär på samma sätt som man vårdar våra bokskatter och handskriftsamlingar. Vidare framhålls värdet av biografbyråns klippsamling. som har betydelse för forskare och ger en sida av tidens psyke.[111] Grunden till ett filmarkiv och filmmuseum lades av Svenska filmsamfundet 1933.

Bristen på filmarkiv med utlåningsmöjligheter var ett av många hinder för skolfilmens genombrott. Andra svårigheter som Walter Fevrell tog upp var projektoranskaffningen, avsaknaden av idealisk apparatur och den allvarliga brandfaran — problem som skulle visa sig mer svårlösta än Fevrell anade.[112]

Brandrisken gjorde att skolorna mestadels höll sig avvaktande. Den explo-

siva nitratfilmen ersattes först under de första åren av 1950-talet av den brandsäkra acetatfilmen. Redan 1910 gjorde Deutsche Anilin sådan så kallad säkerhetsfilm, men den var både dyrare och mindre hållbar och användes endast till smalfilm under stumfilmstiden. Smalfilmen var bara lämpad för mycket små lokaler av ett bostadsrums storlek och användes inte för offentliga visningar. Till skolfilm användes normalfilm (35 mm).[113]

År 1930 motionerade socialdemokraten Brännberg i Andra kammaren (nr 130) om förebyggande åtgärder för att förhindra eldsvådor i biograferna och en utredning tillsattes, vilket så småningom ledde till Brandskyddslagen, som trädde i kraft 1 januari 1933.

I ett föredrag i KFUM:s hörsal i februari 1915 föreslog Walter Fevrell att Skolmuseet borde skaffa ett skolfilmförråd, vilket också skedde med hans hjälp.[114] Svenska skolmuseet som stiftades 1908 var en skolmaterialutställning vars grund lades 1862 när botanikern N. J. Andersson hemförde från världsutställningen i London en samling skolmaterial för statens räkning. Museets föreståndare vid starten var Hjalmar Berg. Skolmuseet förmedlade från 1917 bildningsfilm med tillhörande apparatur och maskinist till skolor och föreläsningar.[115] Syftet var att låta filmförevisningarna ingå som en organisk del i undervisningen, vilket var svårt att uppnå genom skolföreställningar på allmänna biografer. Enligt uppgift anordnades under filmavdelningens första verksamhetsår trettiotvå förevisningar besökta av omkring fyratusen personer. 1921 anordnades femhundra visningar vid skolor, föreläsningsföreningar, fackföreningar, studiecirklar med flera ställen för omkring sextiotusen personer.[116]

Walter Fevrell var föreståndare för Skolmuseets filmavdelning 1917—1920, varefter han drog sig tillbaka från vidare filmengagemang för att helt ägna sig åt sin lärarverksamhet. Han var då åtskilligt besviken över att förståelsen och intresset för skolfilmen var så ringa både från statens och skolans sida, trots filmbolagens och biografägarnas hjälpsamma attityd. Han framhöll själv eldrisken som en viktig orsak till misslyckandet.[117]

Dagmar Waldner

Dagmar Waldner hör till de tidigaste förkämparna för filmen. Hon var mycket beläst inom filmens område och väl förtrogen med filmförhållandena i andra länder, framför allt Tyskland. Under en studieresa i Tyskland sommaren 1913 hade hon lärt känna den tyska filmreformrörelsen, *die Filmreformbewegung,* syftande att höja filmväsendet medelst censuråtgärder och ökad användning av skol- och bildningsfilm.[118] Dagmar Waldners bibliografi över internationell filmlitteratur, som trycktes 1915 i *Filmen som kulturfaktor* ger en god överblick av den tidigaste filmdiskussionen liksom den resonerande bibliografien i *Svenskt arkiv för pedagogik,* 1919 och i *Nor-*

disk tidskrift för fotografi, 1921. Hon hade också en stor samling pressklipp om film, som lär ha återfunnits långt efter hennes död och då i sådant skick, har Bengt Idestam-Almquist berättat, att den fick kastas i ett badkar varefter de lösgjorda resterna arkiverades.[119]

I en uppsats i *Det nya Sverige,* 1913, "Kinematografien i folkbildningens tjänst", kritiserar Dagmar Waldner inledningsvis de bildade för att de inte tillvaratagit möjligheterna att göra filmen till det oskattbara folkuppfostringsmedel den kunde vara. Istället har den enskilda vinningslystnaden ohämmat fått dirigera filmens utveckling. Hon skildrar hur reaktionen från föräldrar, lärare och andra folkbildare ledde till censurens införande och beskriver dess verksamhet. I uppsatsen tas också upp olika användningsområden för filmen: den kan ersätta studieresor, beskriva arbetsprocesser, orientera i olika näringar. I undervisning i laborativa ämnen kan filmen ersätta utförandet av en del experiment och i läkarutbildningen är filmade operationer ofta mer belysande än personlig närvaro vid operationsbordet. Med upplysningsfilm kan man övervinna skrock och fördomar, med propaganda bekämpa missförhållanden i samhället.

Enligt Dagmar Waldner hade filmen inte mer än i enstaka fall använts i Sverige som vetenskapligt åskådningsmaterial och hon upplyser om att man i Tyskland och Frankrike bildat föreningar för utnyttjande av filmen för uppfostran, undervisning och forskning. Själv föreslår hon bildandet av en pedagogisk filmcentral, ett bolag eller en förening av allmännyttig karaktär med syfte att främja kinematografiens utnyttjande till bildningsändamål genom anordnande av föreläsningsturnéer, vandringsfilmbibliotek, kurser, filmtidskrifter, filmuthyrning med mera.

Detta förträffliga program förverkligades delvis av Svenska skolmuseets filmavdelning och av Kinematografiska sällskapet, som grundades 1918 på Gustaf Bergs initiativ. Det hade till uppgift att befordra "värdefilm", förmedla filmvisningar och utöva upplysningsverksamhet bland annat genom bildandet av ett bibliotek med filmlitteratur. Sällskapets "kinobyrå" förmedlade exempelvis under hösten 1920 etthundratvå filmföresällningar för en publik som uppskattades till femtiotusen personer.[120] Dess förste ordförande var Borgarskolans rektor Per Fischier efterträdd av docent Arvid Odencrantz, föreståndare för laboratoriet för vetenskaplig fotografi vid Stockholms högskola och författare till den tekniska handboken *Den moderna kinematografien* från 1926. I styrelsen satt också Gustaf Berg, Gunnar Bjurman, Charles Magnusson och Walter Fevrell. Bibliotekarie var Dagmar Waldner.[121]

Kinematografiska sällskapet, som fick ekonomiskt stöd från enskilda filmbolag och även något statligt stöd, fortlevde en bit in på tjugotalet men gjorde, enligt Gustaf Berg, inga mer betydande insatser. [122] Dess uppgift att förmedla skolfilm övertogs efter hand av andra institutioner, främst

Svensk Filmindustris skolfilmsavdelning.

Dagmar Waldner redogjorde för skilda försök med skolfilmsföreställningar som gjorts, särskilt i Tyskland. Hon påpekade också i uppsatsen "Kinematografien som bildningsmedel" Amerikas framskjutna plats i detta avseende och omtalade hur Edison utarbetat principer för skolundervisning med film.[123] "Filmen skall göra skolan till barnets käraste uppehållsort", citerade hon Edison och berättade att denne utarbetat filmer genom vilka barnen lättare än hittills skall lära sig alfabetet och andra filmer som barn bidragit att utforma. Enligt samma källa skall en kinematografskola i New Jersey arbeta efter Edisons metod. Förenta Staternas betydande insatser på skolfilmens område påpekades annars sällan i den svenska debatten som var mer orienterad åt Tyskland.

Dagmar Waldner redogör i *Filmen som kulturfaktor* 1915 för tyska åtgärder mot Schundfilmen och barnens ohejdade spring på bio. Hon framkastar även förslaget att man bör satsa på amatörfilm och uppmuntra den med ekonomiskt stöd för att få ett dokumentärt material från olika områden. Amatörkinematografien för pedagogiska ändamål hade satt fart i Tyskland omkring 1913, och Dagmar Waldner sökte inspirera en liknande utveckling i Sverige:

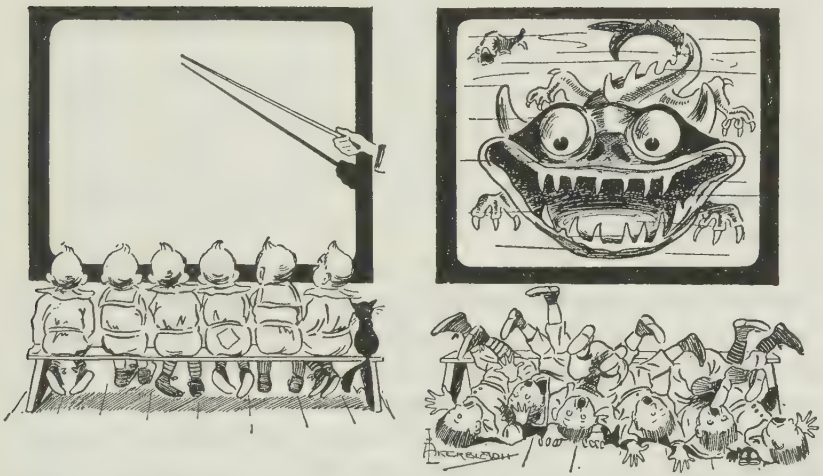
> Den utgör ett så betydelsefullt medel till frigörelse från "slaveriet under filmfabrikanterna" till oberoende för folkbildningsvännerna, att det helt enkelt vore *oförsvarligt* att icke taga fasta därpå", skrev hon i uppsatsen "Innebär amatörkinematografien en lösning av skolkinematografifrågan?"[124]

I uppsatsen "Fruktbärande samverkan mellan bibliotek och biograf" vidarebefordrar Dagmar Waldner ett uppslag från USA, där The Queensborough Library System sedan 1912 gjort reklam för biblioteken medelst skioptikonbilder och texter som visas i samband med ordinarie bioprogram. I reklamen uppmanas biobesökarna att gå till biblioteken och ta del av det litterära verk som legat till grund för kvällens film och annan litteratur. På det sättet, framhåller Dagmar Waldner, har man nått människor som aldrig tagit i en bok, än mindre uppsökt något bibliotek.[125]

I en artikelserie i Husmodern 1919, "En inledande studie om biografens uppsving ur psykologisk synpunkt", redogjorde hon för utländska tidskrifter och forskningsresultat belysande för detta ämne.[126]

Av ett större planerat verk om biografernas och reformrörelsens historia och om praktiska filmproblem utkom 1921 endast en del: *Filmen. Dess framställning, inspelning och förevisning* — den första svenska handboken i dessa ämnen. Den ger tekniska upplysningar om filmtillverkning, beskrivning av apparatur, inspelning, trickfilmning med mera och berör också filmdramats karaktär, regiarbete, manuskripttillverkning. Reformrörelsens framväxt i Europa har hon skildrat i "Några blad ur biografreformernas historia" i Biografbladets första och fjärde nummer 1921.

Dagmar Waldner var kunnig och saklig som bildningsfilmpropagandist och arbetade särskilt för den pedagogiska sidan av den svenska filmreformrörelsen. Dokumentärfilmen och skolbarnens biografvanor låg henne varmt om hjärtat och hon undvek i regel att yttra sig i estetiska spörsmål. Spelfilmen intresserade henne föga.



Sensations- och slagnummer på skolbiograf. Teckning av Åkerbladh i Biografen 2 1913.

Gustaf Berg och Axel Gauffin

Gustaf Berg var initiativtagare till och föreståndare för Svensk Filmindustris avdelning för skolfilm, som grundades 1921. Från det året upphör i stort sett Bergs delaktighet i censurdebatten och han uppslukas av bildningsfilmen. Skolfilmen var ingen lönsam affär för SF utan får väl snarast ses som ett medel att öka filmindustrins anseende och motverka talet om filmen som kulturfara genom att knyta den till folkbildningen. Den stora satsningen hade ännu 1938 vid Gustaf Bergs avgång inte givit ekonomisk avkastning.[127]

Svensk Filmindustris skolfilmsavdelning förmedlade både bildningsfilm och kortare underhållningsfilmer och arrangerade föreställningar vanligtvis på någon biograf.[128] Från den snabbt distanserade konkurrenten Svenska skolmuseets filmavdelning fick SF:s skolfilmavdelning kritik både för att

man så att säga mutade barnen med filmfarser och att filmvisningen sällan ägde rum i skolan. Vid ett skolmöte i Varberg 1922 kvitterade Gustaf Berg kritiken och framhöll att skolmuseets film visserligen var billigare men också sämre än SF:s, vilket hade sin grund i att skolmuseets filmförråd till stor del utgjordes av uttjänta filmer skänkta av filmbolagen, främst SF! Svensk Filmindustris eget filmarkiv bestod till stor del av importerad film. Av Gustaf Bergs katalog 1923 framgår att tillgången var god på filmer i botanik, zoologi, hälsolära, geografi, etnografi och hembygdskunskap medan till exempel historiska ämnen var klent företrädda.

Chefen för Nationalmuseum Axel Gauffin hade 1917 tagit initiativ till användande av film för att sprida kännedom om museets konstskatter och bedriva propaganda. Han menade att filmen skulle komplettera museikataloger och visningar. Filmbolaget Skandia hörsammade Gauffin och producerade 1919 en film från Nationalmuseum om Sankt Göran och draken.[129] Filmer om gamla sedvänjor upptogs av Nordiska museet genom Svensk Filmindustri sedan anslag beviljats 1926 för påbörjande av ett kulturhistoriskt filmarkiv.[130]

Gauffins storslagna plan — han presenterade för Nationalmusei nämnd scenarioförslag till tjugotvå konstfilmer — blev bara till en ringa del genomförd, trots att hans projekt var pedagogiskt och filmtekniskt genomtänkta. Det framgår av den presentation Gauffin gjorde av sina idéer och de scenarioutdrag som Lennart Ehrenborg återgivit i sin uppsats "Vår första konstfilm" i Ord och Bild 1956. Gauffins projekt fick till en början starkt stöd av Nationalmuseum och uppmärksammades erkännsamt av pressen, men visningen av en film om Sergel vid skandinaviska museiförbundets kongress i Köpenhamn 1921 blev en skandal. Det talades där, fantastiskt nog, om detta "ovärdiga profanerande av konsten", "hårresande", "en skamfläck för Nationalmuseum". Museet avbröt sitt experiment med konstfilm, som troligen var det första i världen. Men tolv år senare fick Gauffins pionjärarbete sitt erkännande, då Sergel-filmen visades vid en internationell konsthistorisk kongress i Stockholm 1933.[131] Vid den tiden var filmen ett relativt allmänt brukat instrument i museernas tjänst.

Svensk Filmindustris skolfilmföreställningar besöktes av omkring en halv million 1922.[132] Fem år senare uppskattades publiken till tre millioner.[133] Förrådet av filmer växte också kraftigt: 1922 fanns femhundra filmer och 1929 över tvåtusen nummer.[134] I ett föredrag 1926 uppgav Gustaf Berg att omkring niohundra bildningsanstalter regelbundet utnyttjade skolfilm, vilket han ansåg vara ett blygsamt resultat.[135] Han beklagade också statens bristande intresse för skolfilm.[136]

En utmärkt liten historik över det svenska filmväsendet, särskilt bildningsfilmen, och en mängd uppgifter om hur filmen kom till Sverige, om pionjärerna inom biografbranschen, våra främsta regissörer och dokumentär-

filmare samt en skildring om censuren finner man i *Svensk Bildningsfilms Årsbok* 1924 av Gustaf Berg.

Vid andra Nordiska Filmkongressen i Köpenhamn i maj 1926 uppehöll sig Gustaf Berg bland annat vid filmens kulturnivellerande effekt på gott och ont och Béla Balázs analys av filmen som universalspråk i *Der sichbare Mensch*. Han dröjde också vid Ellen Keys skissering av framtidens skola och interfolierade hennes ord med hänvisningar till filmen som kan förverkliga mycket av Ellen Keys visioner.[137]

Till filmens fyrtioårsjubileum 1935 författade Gustaf Berg *Genom slyngelår och storhetstider. Ur svenska filmens och biografens historia 1910—1935*.[138] På ett trettiotal sidor har Gustaf Berg gjort en svepande översikt av filmen och biografväsendet från den tidpunkt då filmen etablerades i landet över storhetstiden, tjugotalets svårigheter och avtappning till USA, ljudfilmens snabba genombrott och dess överraskande stimulerande effekt på den svenska inspelningsverksamheten. Han ger också en kavalkad av filmer, regissörer och stjärnor och avslutar med en blick mot framtiden, då television och färgfilm skall påverka filmen i okänd riktning.

Skolfilmens historia och förutsättningar i aktuell belysning skrev Berg 1938 och behandlar där skolfilmsutvecklingen i andra länder, främst Tyskland, där diktaturregimen satsat mycket på skolfilm.

Gustaf Bergs mest imponerande arbete vid sidan av organiserandet av SF:s skolfilmsavdelning är Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm. Utöver vad som tidigare sagts om tidskriften kan sägas att den mer eller mindre förtäckt gör reklam för Svensk Filmindustri och särskilt naturligtvis dess skolfilmsavdelning. Propagandan tar ibland olyckliga uttryck som i Bergs ideliga bagatelliserande av brandfaran vid filmvisning — skolbions stötesten.

Gustaf Bergs författarskap innebär ingen oförglömlig läsupplevelse; hans stil är torr och omständlig, men bristen på livfullhet ersatte han med vass ironi och då och då någon akademisk skämtsamhet. I polemik var han skarp och arrogant. Sin fil. kand.-titel bytte han, när han ansåg tiden mogen, till en för sitt censorliga uppträdande mer passande doktorstitel. Trots sin brinnande entusiasm att göra filmen till viktigt undervisningsmedel med självklar plats inom skolväsendet talade Gustaf Berg i stor utsträckning för döva öron, men naturligtvis kan han inte lastas för det bristande gensvaret. Han är dock den som betytt mest för skolfilmens utveckling i Sverige under stumfilmstiden.

Militärfilm

Många försök gjordes att föra ut filmen i folkbildningens tjänst, inte bara till skolorna. Ett av de mer lyckosamma var film för krigsmakten. Någon gång under senare hälften av tiotalet togs filmen i bruk av militären för

instruktion och propaganda för de värnpliktiga och 1921 bildades på initiativ av kaptenen vid Intendenturkåren, Gunnnar Dyhlén, föreningen Armé- och Marinfilm. Dess ändamål var dels att spela in undervisningsfilmer, dels att distribuera film, även underhållningsfilm, till landets regementen. Egen film producerades med Svensk Filmindustris hjälp.[139]

Från hösten 1923 ingick film i undervisningen vid krigsskolan sedan skolan fått statligt anslag för projektor.[140] Armé- och Marinfilm förmedlade sammanlagt 348 filmprogram 1923—1924 och inspelade ett tjugotal filmer.[141]

Gunnar Dyhlén deltog flitigt i de pedagogiska filmdiskussionerna, och i en utredning rörande filmens användning vid undervisning inom armén och marinen, som han verkställt, påpekade han filmens fostrande betydelse för de värnpliktiga:

> Beledsagade av lämpliga föredrag lämna exempelvis filmerna över vårt lands natur, folkliv, jordbruk, hantverk och industri ett icke oväsentligt tillskott i de värnpliktiges "nationalkunskap", en kunskap, som i flera avseenden är betingelsen för försvarsviljan.[142]

Arbetarrörelsen

Arbetarrörelsen intresserade sig tidigt för det nya folknöjet, men några krafttag för att erövra det nya mediet åt sig söker man förgäves efter. Den slentrianmässiga folkligheten frodas, radikala experiment lyser med sin frånvaro. Socialdemokratiska partiet startade 1912 två ambulerande biografer, den så kallade Röda biografen[143], och 1916 lanserades friluftsbio i Folkets Park i Enköping.[144] Ett trettiotal Folkets hus-föreningar slog sig ihop 1920 och bildade en biografcentral i Ludvika för filmförmedling, Föreningen Biografcentralen u.p.a.[145]

Det fanns en viktig social anledning att främja filmen, påpekades stundom, nämligen dess konkurrens med krogen. Detta var också en — av flera — motiveringar till Ellen Keys skönhetsevangelium. I förordet till *Folkbildningsarbetet, särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling* heter det: "Att hufvudvikten här lägges på skönhetssinnets utveckling beror däraf, att jag anser, att endast genom denna skall man kunna bereda en *varaktig* ersättning för rusdryckerna i de afseenden, där dessa egga fantasien och ge färg åt tillvaron . . ." Ludvig Nordström uttalar i en artikel 1913 förhoppningen att biografen skall motverka dryckenskapen.[146] Dagmar Waldner anser sig ha goda skäl att tro att filmen hade en sådan effekt. I tidningen Biografens tionde nummer 1914 finns en notis om att krogarna i New York minskat vartefter biograferna brett ut sig.

Om biograferna sög åt sig kroggäster så hävdades lika bestämt att den drog publik från olika kulturella tillställningar. Det var inte bara teatern som såg med avundsjuka på biografernas fulla hus. Folkbildningsorganisationer-

na bevittnade ett sinande intresse för sin föredragsverksamhet, där de brukliga ljusbilderna mist något av sin attraktionskraft. För att råda bot på detta började föreläsningsföreningarna att omkring 1918 allmänt använda sig av film, både som illustration och föredragsämne. Det året turnerade Mauritz Enderstedt med föredraget "De levande bildernas uppkomst, historia och uppgifter", Marie Louise Gagner visade film vid sina föredrag och i en loge av IOGT förevisades lärofilmer till ett föredrag om kinematografien.[147]

Det var inom Godtemplarorden som studiecirklarna uppstod, en organisationsform för självbildningsarbete med förankring i arbetarklassen. Det var en mycket framgångsrik bildningstyp, som på ett tidigt stadium fick vind i seglen genom Ellen Keys propaganda. 1917 fanns över femtonhundra studiecirklar.[148] I studiecirklarnas organ Bokstugan propagerade folkskolläraren och bildningsfilmentusiasten Oscar Lundborg 1919 för att filmen skulle få en plats i studiecirklarna, men några tecken på filmaktivitet har jag inte funnit i Bokstugan under det följande decenniet.[149]

Julen 1920 började Arbetarnas bildningsförbund sina filmförevisningar beledsagade av föredrag i samarbete med skolmuseets filmavdelning. Det var två filmer, *Hemsöborna* och *Norrlands natur och näringar* som distribuerades med åtföljande litteratur och anvisningar åt föredragshållaren. Denne anskaffades lokalt och var ofta traktens skollärare. Vid vårterminens slut hade drygt hundra platser haft en sådan filmafton i ABF:s regi.[150]

Det fanns många som inte var nöjda med den privata filmindustrin och önskade en filmproduktion med förankring i folkrörelserna. Den önskan gick i uppfyllelse först 1937 då FILMO, Folkrörelsernas Filmorganisation bildades med syfte att vägleda de olika förbunden och även verka för inspelning av film lämplig för folkrörelserna.[151] Kooperativa Förbundet inledde sin filmproduktion 1921, då filmen *Konsum* inspelades med Greta Gustafsson, sedermera Garbo.

Privata initiativ togs då och då för att skapa en ideellt inriktad filmproduktion särskilt för arbetarklassen. I april 1919 konstituerades Aktiebolaget Folkbiograferna med filosofen och pedagogen professor Frans von Schéele och andra blåögda idealister i styrelsen. Bolaget, hade de tänkt, skulle ge ringa utrymme åt filmdramatiken och i stället lägga an på "natur-, industrim. fl. bilder". Konkurrensen med andra bolag skulle klaras genom enklare och billigare lokaler och utbyggnad av biografnätet i landsbygden. Företaget skulle inte drivas med någon vinningslystnad framhölls det, även om man i cirkuläret för aktieteckning lockat med en "icke ringa andel av den guldflod, som strömmar in på vårt lands biografer".

Det vågsamma företaget startade i Oskarshamn, vars teater hyrdes för ett år. Genom sina gedigna program ansåg styrelsen att biografen borde slå an på Oskarshamnspubliken av i huvudsak "relativt burgen arbetarstam".[152] Om AB Folkbiografers vidare öde i Oskarshamn kan man läsa i Filmbladet

ett år senare: Starten hade varit lysande, påpekar tidningen, fast inte på det sätt som var avsett. Skrattfesten *Ett frieri utan byxor* blev ouvertyren till verksamheten och ett år senare var tiden mogen för att i strid med biografackets principer blanda upp programmet med kabarénummer av lägsta klass, närmare bestämt nakendans av den franska dansösen Adorée Willany. "Jag förmådde inte uthärda till slutet", skrev recensenten i Oskarshamns-Posten.[153]

Strax därefter gick AB Folkbiograferna samman med Stockholms filmkompani och bildade ett nytt bolag för vetenskapliga filmer med pedagogisk inriktning. Bland stiftarna fanns Frans von Schéele. I februari 1921 var det åter dags för ett nytt filmbolag för folkbildningsändamål med lärda personer i ledningen, delvis desamma som i filmbolaget för vetenskaplig film.[154] Våren 1929 konstituerades andelsföreningen Kulturfilm, vars syfte var att inspela endast litterära filmer, vilkas halt skulle övervakas av ett kontrollråd bestående av bland andra Gustaf Molander, Isaac Grünewald, Elin Wägner, Bengt Idestam-Almquist och Sven Stolpe.[155]

Den största insatsen för att förändra filmkulturen i radikal riktning gjordes av föreningen Arbetarkultur som hade förankring i Stockholms kommunistiska arbetarkommun. Den bildades den 7 november 1926 närmast till följd av att den ryska filmen *Pansarkryssaren Potemkin* totalförbjudits av censuren. Genom biografbyråns beslut var Eisensteins kontroversiella film stoppad för offentlig visning i Sverige liksom den förbjudits i flera andra länder. I Norge och Danmark var den frisläppt efter hård klippning. I Tyskland var den omväxlande förbjuden och tillåten i olika instanser. Tidningen Biografägaren ansåg att den tyska censurkonflikten belyste "vilken skada, som vållas, då filmen icke håller sig borta från politiken".[156]

Kommunistiska pressorganet Folkets Dagblad Politiken betecknade censurbeslutet som "en svensk filmskandal" i en artikel i september och antydde att det låg politiska bevekelsegrunder bakom beslutet, något som givetvis tillbakavisades av censurchefen Bjurman.[157]

Filmen fick inte visas offentligt, men till slutna sällskap och föreningar sträckte sig inte biografbyråns inflytande. Stockholms kommunistiska arbetarkommun visade filmen vid en "revolutionsfest" för sjuttonhundra personer på Auditorium i Stockholm den 17 november och den 22 november annonserade Folkets Dagblad Politiken om visning samma kväll av *Pansarkryssaren Potemkin* för föreningen Arbetarkulturs medlemmar. Medlemskap erhölls av vem som helst för femtio öre och föreställningen besöktes av femtonhundra medlemmar.

Biografägarnas reaktion lät inte vänta på sig. Den 26 november kommenteras händelsen i språkröret Biografägaren:

> Den radikalaste vänstern i vårt land har gjort ett politiskt nummer av filmens förbjudande, och i dagarna har föreningen "Arbetarkultur" bildats, tydligen närmast i syfte att på den vägen få fram filmen. Den visades för första gången i måndags i Stockholm inför det från golv till tak fullsatta Auditorium, föregången av "internationalen", föredrag, folkdans och deklamation.

Referenten ifrågasatte inte att filmen var ett nyskapande konstverk men ville inte diskutera biografbyråns beslut. "Huvudvikten ligger på om censuren skall kunna kringås genom att bilda klubbar, vilka äga rätt visa ocensurerade eller förbjudna filmer. Potemkin *kan* bli inkörsporten till ganska allvarliga och invecklade situationer."[158]

Det är just vad filmen blev. Censurförbjudna ryska filmer visades på löpande band runt om i landet där Arbetarkultur etablerade sig. Ett försök att stoppa filmvisningarna genom åtal misslyckades då polisdomstolen i Stockholm inte ansåg att filmvisningarna var att betrakta som offentliga.[159] I riksdagen 1927 motionerades i båda kamrarna om lagstiftningsåtgärder för att förhindra att biografstadgan kringgicks genom bildande av föreningar och klubbar (Första kammaren nr 125, Andra kammaren nr 73) men motionerna ledde inte till något resultat. Ärendet återkom i 1928 års riksdag och ledde då till utredning. Det resulterade i att biografförordningen efter propositioner i riksdagen (nr 184 och 186) 1932 fick ett tillägg som innebar att biografförordningens bestämmelser om offentliga föreställningar utsträcktes att gälla även enskilda föreställningar som i realiteten kunde jämställas med offentliga.

Så ströps Arbetarkulturs filmverksamhet, men föreningen hade dock hunnit visa en rad ryska filmer som annars skulle gått allmänheten förbi. Föreningen räknade i september 1928 enligt uppgift omkring tjugotusen medlemmar.[160] En av de visade filmerna var *Den blodiga söndagen* som annonserades med uppseendeväckande affischer på vilka ett uttalande av Hinke Bergegren citerades: "Ett oting är censur, då det är fråga om film, som vi fullvuxna skall se. Om något ur de gripande, målande scenerna skurits bort visar det blott vilka krypande äckliga lakejsjälar censorerna äro."[161]

I augusti 1928 meddelade Nya Dagligt Allehanda att föreningen Arbetarkultur tillsatt en särskild filmkommitté med uppdrag att söka åstadkomma en regelrätt filmuthyrning och att verka för upprättande av en egen biograf i Stockholm.[162] Lokalfrågan var ett ständigt problem och försöken att få tillgång till Folkets Hus' visningslokaler tycks inte ha lett till något resultat. De var fullbokade för annan filmförevisning. På senhösten 1928 bildades A-B. Weltfilm, som enligt annonser i dagspressen kunde hyra ut censurförbjuden film till fackliga organisationer, ABF-avdelningar, ungdomsklubbar och kommuner.[163]

Den censurförbjudna ryska filmen *Kejsaren befaller* som skildrade mili-

tära övergrepp under oroligheterna i Ryssland 1905 visades vid en extraföreställning anordnad av A-B. Weltfilm. Tidskriften Våra Nöjen rapporterade efter visningen att censurförbudet var alldeles riktigt. Filmens råa och bestialiska scener, framhölls det, hade en uppjagande skadlig inverkan på publiken och "vilken näring skall de icke giva åt överhettade ligistspolingars patologiska revolutionsdrömmar"![164]

Förevisningarna i Uppsala av *Kejsaren befaller* i oktober 1928 fick rättslig efterföljd. Ett år efteråt fastställde Svea hovrätt rådhusrättens i Uppsala utslag att ådöma Arbetarkulturs styrelseordförande i Uppsala, skräddarmästare Erik Pettersson, trehundra kronor i böter för olaga filmvisning. Medlemskort och inträdesbiljett hade tillhandahållits på sådant sätt att föreställningarna varit att anse som offentliga.[165]

Sveriges filmuthyrareförenings organ Svensk Filmtidning kommenterade i en ledare den 1 september 1928 Arbetarkulturs planerade inbrytning i biografbranschen: "Det är givet att den på sensationer begivna publiken kommer att massvandra till dessa biografer, och att konkurrensen från öster [Arbetarkultur förmodades endast erhålla rysk film] sålunda kan komma att leda åtskilliga svenska biografägare till betydande skada."

Det är tydligt att föreningen Arbetarkultur, om den fått fritt spelrum, hade kunnat åstadkomma stora förändringar av den svenska filmbranschen, men riksdagen satte stopp för det vågsamma företaget.

KAP. 15. FILMEN OCH TEATERN

Den livliga diskussionen från omkring 1907 om "biografelendet" undanskymde inte det faktum att det också fanns ett "teaterelende" av betydligt äldre datum. Kampanjen för konstens popularisering innefattade också reformering av teatern.

I broschyren *Teater eller varieté* från 1893 vänder sig författaren och dramatikern Frans Hedberg mot vad han kallar varietéofoget, som framför allt drog ungdomen till sig. För folket finns för närvarande ingenting emellan varietélokaler och bönesalar, skriver han och efterlyser folkteatrar av jätteformat — verkliga konsttempel och inte några lådor! I tankarna har han de stora folkfesterna efter antikt mönster som, prisade av Rousseau, återuppstått men med kort livslängd i Frankrike efter revolutionen. Det var samma idé som Ellen Key senare framförde med hänvisning till Rolland och som Max Reinhardt genomförde med brio. Ett första försök att skapa nationella folkfestspel i Sverige skedde med Stadionspelen 1913.[166]

Det hörde till ovanligheten att teatermän hade annat än förakt över för biografen under stumfilmstiden. Men August Strindberg yttrade sig erkännsamt om biografen i en av sina broschyrer för Intima teatern 1908 och berättade att han till och med hämtat uppslag till teaterns modernisering från biografen. I "Teaterkrisen och teatertrasslet" skriver Strindberg att teatern alltför länge behållit gamla aristokratiska former och måste förnyas. Teatern är inte folklig, priserna är för höga och publiken ordnas efter debetsedlar.

> Följden har också blivit att radpubliken först försvann och begav sig till biografen. Denna moderna inrättning kallad Biograf låg väl i tidsandan och tog en förfärlig fart. Den är demokratisk: alla platser lika bra, samma pris, inga rockpengar. Och för mycket lågt pris kan man välja sin lediga stund på dagen, till en liten distraktion, också en bit krönika eller en ren förlustelse. Som man kan lära av allt, har Intima Teatern från biografen lånat två principer: alla platser lika bra; och vissa dagar på lämplig tid som icke närmar sig sängdags.

Strindberg räknar upp fem orsaker till teaterkrisen: de höga priserna, den sena tidpunkten, de allt för långa pjäserna och de allt för många teatrarna

men först och främst biografen. "Biografen är den första spiken i teaterns kista . . ."[167]

Strindberg hade stiftat bekantskap med filmen redan 1897 eller ännu tidigare, troligen under sin vistelse i Paris. Det antyder ett avsnitt ur den självbiografiska berättelsen "Jakob brottas" som skrevs i Paris 1897. Där tar Strindberg filmen till hjälp för att beskriva gatuvimlet. Han sitter en söndagseftermiddag på en trottoarservering vid St Germain:

> Luften är ljum och stilla, de tända lyktorna belysa en den mest livfulla kinematografiska tavla, då omnibussar, berlinare, droskor hemköra från skogsparkerna helgdagsklädda lustigkurrar, som sjunga, blåsa horn och preja an fotgängare.[168]

På äldre dar besökte Strindberg sällan teatern, enligt vad Gustaf Uddgren berättat. Däremot gick han gärna på någon av Drottninggatans många biografer.[169]

Frida Steenhoff, författarinna till bland annat en rad skådespel, gick till angrepp mot de rådande teaterförhållandena i pamfletten *Teatern och livet* 1910. Hon ansåg att teatern sjunkit till en ytlig förströelsekonst, oberörd av allt som rör sig i tiden — arbetarrörelsen, kvinnosaken etcetera. Samhällskritisk dramatik motarbetas. Bort från verkligheten är teaterns lösen! Men att den stora publiken uppskattar att se sin egen omvärld kritiskt belyst finner Frida Steenhoff belägg för i nyårsrevyerna. Hon efterlyser en folkligt förankrad teater och noterar med viss tillfredsställelse att allt fler vänder teatern ryggen. Den teaterpublik som finns kvar klär sig fint och uppträder "comme il faut", men av teater begriper den föga. Signaturen "Teaterråttan" i Svenska scenen förfasade sig i nr 10 1916 över göteborgarnas klädsel vid teaterbesök och framhöll att i Stockholm, där man vet hur det skall gå till, tar man på sig svart rock!

Sigfrid Siwertz ironiserar över publiken i en teaterrecension i Forum 1914 (nr 5): "Vad dramatiskt intresse beträffar så härskar inom den belåtna svenska överklassen ett verkligt barbari. Det ser ut som sju rum, badrum, wc, tre tjänare och klädningar från Sidenhuset vore ett allvarligt hinder för den tragiska reningen." Ett par år senare klagar Tor Hedberg, dåvarande chefen för Kungliga Dramatiska teatern, över det bristande teaterintresset inför Stockholms frisinnade studentklubb: "Ett faktum är att vad vi teatermän i regel känna oss sakna, det är en vaken, intresserad, förstående, skall jag våga säga en trogen ungdomspublik. Och vi sakna det bittert . . ." Premiärpubliken finner han allt för enahanda och likgiltig. Han drömmer om en ung och entusiastisk publik. Men "ni kommer bara till de populära succéerna, inte till de betydelsefulla konstnärliga segrarna", förebrår han de församlade intet ont anande studenterna.[170]

Teaterdebatten från 1910 och några år framåt gällde framför allt filmens konkurrens med teatern och den därmed sammanhängande frågan om tea-

terns popularisering. Teaterns folk bevittnade hur biografen drog till sig stora publikskaror medan teatern förde en allt mer tynande tillvaro. Det är lätt att förstå deras missnöje särskilt som spelfilmen ännu inte hade någon egen profil utan i mycket imiterade scendramatiken. Att söka föra ut teatern till folket blev inte bara en social angelägenhet utan också en ekonomisk.

Folkets Parkteatern sköt fart från 1910 efter ett lyckosamt försök i Eskilstuna våren 1905, då omkring femtusen personer såg August Palms klasskampsdrama *Nemesis* från norrländsk sågverksmiljö.[171] Senare samma år bildades Folkets Parkers Centralorganisation som framför allt skulle förmedla artister till parkerna.

År 1910 bildades föreningen Skådebanan, som hade till uppgift att sprida god teater till billigt pris. Skådebanan fungerade som förmedlare mellan olika teatergrupper och allmänheten, särskilt folkliga sammanslutningar som nykterhets- och arbetarorganisationer.[172] Skådebanans skapare var skriftställaren och teatermannen Walter Stenström, som strax före Skådebanans bildande skrev i tidskriften Tiden: "Av alla konstformer är teatern den ojämförligt mest demokratiska. Den förutsätter massan icke endast för sin ekonomiska existens, utan även för den tillfälliga framgången [...] Genom sin åskådlighet äger den förmågan att som ingen annan art av konst jämväl litteratur, fängsla även den lågt kultiverade." Dessa egenskaper har inte tillvaratagits, anser Stenström, som liknar den dåtida teatern vid ett affärshus. Scenens kommersialisering har förflackat smaken och folkteatern har följt med. Den skiljer sig från övriga teatrar endast genom att hålla billigare priser och ännu sämre kvalitet, skriver han. "Man söker nästan aldrig att leda publiken och uppodla dess skönhetssinne; man går den tvärtom villigt till mötes, ockrar på dess sämre instinkter och gör honnör för det tomma flabbet och grinet." Synpunkterna återkommer nästan ordagrant i Ellen Keys *Nöjeskultur* på tal om filmen!

Walter Stenström anbefaller som mönster den tyska folkteaterrörelsen, som genom att organisera publiken i städerna och på landsbygden i teaterföreningar lyckats pressa ner priserna, ett abonnemangssystem som lanserats av Freie Volksbühne i Berlin, vilken han kommit i kontakt med under vistelse i Tyskland. Freie Volksbühne som bildats 1890 organiserade också egna teaterföreställningar i förhyrda lokaler och höll samma pris för alla platser.

Den enda ansats som gjorts i Sverige för att locka mindre bemedlade till teatern är, skriver Stenström, enstaka billighetsföreställningar anordnade genom fackföreningarna. Med Skådebanan sökte Walter Stenström omplantera Freie Volksbühne i Sverige.

Att Stenströms kritik av den folkliga teatern hade fog för sig får en notis i Svenska scenens fjärde nummer 1915 belysa: Där anförs som föredöme arbetarföreningens i Norrköping teater, som den sistlidna säsongen uppfört *Halta Lena och vindögde Per, En smålänning, Jag gifta mig — aldrig, Min*

ska du bli och andra "glada och trevliga folkpjäser passande för arbetarföreningens teater".

Skådebanan anordnade abonnerade föreställningar på olika stockholmsteatrar med reducerade priser och biljettförsäljning inom arbetarrörelsens organisationer. Verksamheten sågs på sina håll med avoghet. Dess landsortsturnéer var ett hot mot de befintliga landsortstrupperna.[173] En ofta rekommenderad form för folklig teater var friluftsteater, vilket Skådebanan upptog på sitt program. Till den första friluftsturnén, sommaren 1911, engagerades Victor Sjöström som scenisk ledare. Ett intervjuuttalande av honom 1913 visar att han dittills inte såg särskilt allvarligt på sitt filmarbete. Det ägnade han sig närmast åt för att få pengar för att kunna spela teater. Om sitt filmarbete säger han urskuldande:

> Jag ångrar det inte, ty tack vare att jag filmat i Stockholm har jag kunnat spela i landsorten. Utom vad jag förtjänat på filminspelning hade jag stått mig slätt som teaterdirektör och bjuder man publiken på *verkligt god* teater så går den också på teatern — åtminstone gäller detta den publik som man antager mest uppmuntra biograferna.[174]

År 1913 motionerades i riksdagens båda kamrar (i Första kammaren nr 43, Andra kammaren nr 120) om understöd åt Skådebanan, vilket avslogs av sparsamhetsskäl. Bland dem som yrkade bifall var Hjalmar Branting, som erinrade om det tidigare hårda motståndet mot statsbidrag till den populärvetenskapliga föreläsningsverksamheten, som nu erhöll 270 000 kronor och Ernst Liljedahl, som ansåg att teatern måste inrangeras bland de folkuppfostrande medlen.

Andra menade att teatern, innan den började folkbilda, borde bilda sina egna medlemmar. Deras bildning var katastrofalt dålig enligt en kritiker i Thalia, som efterlyser en scenskola.[175] Framför allt fick de så kallade teaterbanden som ambulerade i landsorten uppbära mycket kritik.

För att höja teaterstandarden fanns olika recept. Författaren K. G. Ossiannilsson föreslog att kommunerna skulle överta teaterverksamheten och driva den som ett bildningsföretag utan avseende på ekonomisk avkastning.[176]

De turnerande landsortsteatrarnas problem togs upp i en artikelserie i Svenska Dagbladet 1914 av Ejnar Smith, sedermera bestsellerförfattare och Pär Lagerkvists efterträdare som teaterkritiker i Svenska Dagbladet. Under sin tid som polisnotarie i Norrköping hade han blivit förtrogen med de kringresande teatersällskapen som passerade staden. Ejnar Smith jämförde i artiklarna den ambulerande teatern med dess konkurrent filmen, en jämförelse som inte utföll till teaterns fördel. Han trodde dock inte att filmen i det långa loppet utgjorde någon fara för teatern. Han skisserade också ett förslag om indelning av landet i olika kretsar och koncession åt ett sällskap i varje krets och åt två riksambulerande sångsällskap, en idé som ligger bakom Riksteatern från 1934.[177]

Koncessionssystem skött av en teaternämnd föreslogs av en kommitté från Sveriges Författarförening, Svenska Teaterförbundet och Svenska Landsortens Teaterägareförening 1916. Därav blev dock intet. Samma förslag gjordes i riksdagen 1920 med samma resultat (motion nr 307 i Andra kammaren).

Kriget betydde högkonjunktur för teatrarna och andra nöjesetablissemang. Det hade till följd att en rad underhaltiga teatersällskap växte upp. Teaterbanden kallades en landsplåga i Svenska scenen nr 10 1915. Antalet decimerades dock i och med efterkrigstidens försämrade konjunkturer som gjorde sig märkbara vid tjugotalets början. 1921 invigdes Sveriges första stadsteater i Göteborg, bekostad av kommunen. Riksdagsmotioner om statligt stöd för den sceniska konsten gjordes 1926 och 1927 vilka avslogs (nr 98 i Första kammaren, 329 i Andra kammaren 1926, nr 30 i Första kammaren, 119 i Andra kammaren 1927).

Det var inte bara landsortsteatrarna som fick kritik. Dramatiska teatern råkade i blåsväder i en intensiv pressdebatt igångsatt hösten 1916 av Daniel Fallström, som ansåg att teatern under Tor Hedbergs ledning vanskötts. I en protestskrivelse från Sveriges Dramatiska Författares Förening anklagades Hedberg för styvfaderlig behandling av den svenska dramatiken med undantag för sina egna och sin släkts pjäser. Styrelsen yrkade på Hedbergs avlägsnande från chefsposten.[178] Bo Bergman skyndade till Hedbergs undsättning och påpekade att nationalscenen ej kunde göras till en utkläckningsanstalt för unga svenska dramaturger in spe och Hjalmar Söderberg anmälde sitt utträde ur författarföreningen i protest mot dess skrivelse. Attacken från författarföreningen gav upphov till en polemik mellan Tor Hedberg och hans efterträdare som teaterkritiker i Svenska Dagbladet, August Brunius, som anklagade Hedberg för brist på initiativ och experimentlusta.[179]

Författaren och litteraturhistorikern Carl David Marcus anknöt i en artikel i Scenen 1919 till attacken mot Dramatiska teatern från unga dramatiker. Nu hade stormen länge sedan ridits ut och allt var som vanligt igen: "Dramatiska teatern spelar 'Den gröna fracken' [en farsartad satir mot franska akademien] för sextionde eller sjuttionde gången omväxlande med 'Bröllopet på Ulfåsa'."

Marcus frågar vart den dramatiska världslitteraturen tagit vägen. "Hvem har portförbjudit Shakespeare och Molière, Ibsen och Strindberg, Sofokles och Holberg, Calderon och Hauptmann? Och finns det verkligen inom den nya dramatiken, nordisk och icke nordisk, inte skådespel, som komma i betraktande tio gånger mer än utspelta franska farser och dammiga svenska bröllop." Marcus är inte förvånad att "massflykten till filmen hotar att tömma de svenska teatrarna icke blott på publik utan äfven på skådespelare".[180]

I samma årgång av Scenen efterlyser författaren och tidningsmannen Thorgny Wallbeck-Hallgren andra åtgärder från teatrarnas sida i kamp mot biografen än att spela dåliga revyer och höja biljettpriserna. Hans recept är hämtat från biografen: billigare priser, bekvämlighet i stället för pompös elegans, en miljö att försvinna i och inte att exponera sig i. Framför allt anser han att publiken har vunnits för filmen genom påkostad reklam och föreslår reklambyråer för de större teaterföretagen.[181]

Tor Hedberg uttryckte starka farhågor för teaterkonsten i ett uttalande han gjorde i Örebro strax efter sin avgång från chefsposten vid Dramaten 1922. Hans erfarenheter var nedslående: "Teatern är i våra dagar en utdöende konst", sade han. "Repertoaren är i sjunkande, revyer och annan ytlig, ofta tarvlig och fördärvlig ersättning blomstra. Dekadensen fick sin kulmen under krigsåren, varefter följde en ännu kvardröjande depression. Publiken har så småningom vants vid mindre god och billig vara. Framför allt filmens ogräs, som vuxit upp på teaterns ruiner."[182] Redan året därpå lierade han sig dock med den förhatliga filmen då hans skådespel *Johan Ulfstjerna* inspelades av John Brunius.

Än bittrare klagade Harriet Bosse: "Thalia dör — av sorg — ty hon känner att hennes tid är förbi. Alla glömmer henne — ingen frågar efter henne."[183]

I kören av klagomål på filmens fördärvliga inflytande på teatern och den goda smaken blandade sig också röster till filmens försvar. Mauritz Stiller ansåg att teaterpubliken var mer okritisk än biografpubliken. "Varför? Jo, av den en enkla orsaken att biopubliken har sett så mycket film att den blivit blaserad och ratar." Han menade att filmen höjer publikens smak och inte tvärtom. Genom filmen får landsortens befolkning se förstklassiga skådespelarprestationer, som annars vore storstadspubliken förbehållna.[184]

Positiva omdömen om biografens inverkan på teatern och publiksmaken kom dock inte bara från filmare. I en rundfråga i Dagens Nyheter 1920 till teaterledare i landsorten framhölls enstämmigt att publikens smak efter krigsåren förbättrats, vilket stundom tillskrevs filmen som sades ha uppodlat allmänhetens omdömesförmåga.[185]

Den tekniska upprustningen av Operan 1921 när den fick modern rundhorisont motiverades uttryckligen av konkurrensen med filmen. Helmer Key berömde i Svenska Dagbladet Operans modernisering som framtvingats av "ett nytt krav på illusion beroende på filmteaterns utveckling."[186]

En verklig folkteater i Rollands och Reinhardts anda skapades i Sverige 1926 i det nybyggda konserthuset. Initiativtagare var Ernst Eklund men den drivande kraften var Per Lindberg. Konserthusteatern, som fick en lysande men kort levnad, hade plats för sjuttonhundra åskådare, höll låga priser och en litterärt ambitiös repertoar. Den hade ingen ridå, inget orkesterdike — scen och publik var förenade. Bo Bergman i Dagens Nyheter visade ingen

förståelse för Per Lindbergs storartade idéer och experimentet gick i stöpet av brist på samhällsstöd.[187] Per Lindberg förklarade senare att Konserthusteatern visat att det fanns ett stort behov av en folkteater av detta slag och att misslyckandet berodde på att lokalen var allt för arbetskrävande och kostsam och för att en stor del av pressen motarbetade denna form för teater. Den verkliga folkteatern är numera filmen, förklarade Lindberg och anbefallde teatern att ta lärdom av denna.[188]

Biograferna var ett hot mot teatern från den stund långfilmerna dök upp, och från teaterns sida sökte man avvärja faran genom reformer, billighetsmatinéer med mera men också genom att förbjuda sina skådespelare att medverka i film. Filmengagemang under sommarmånaderna var nämligen en välkommen extrainkomst för många skådespelare. Deras namn var god reklam för filmen och i gengäld blev filmberömmelsen reklam för teatern — men det ansåg i regel inte teaterdirektörerna. Det var bara Gustaf Collijn vid Intima teatern som var förstående. Teaterkungen Albert Ranft hotade redan 1910 med kontraktsbestämmelser som skulle förhindra skådespelarnas medverkan i film.[189] Hotet förverkligades omkring 1914 då även Tor Hedberg vid Dramatiska teatern införde en paragraf i sina skådespelares kontrakt som förbjöd dem att medverka i filminspelningar mellan teatersäsongerna.

Filmförbudet hos Ranft var upphävt 1918 och skådespelare som Gösta Ekman kunde återknyta kontakten med biografpubliken. "De Ranftska kontrakten förbjödo 'darrkonsten', vilken ansågs okonstnärlig och vars resultat man ansåg vara illojal konkurrens med teatern", skriver Gösta Ekman i sina memoarer apropå sin filmcomeback i *Mästerkatten i stövlar* 1918, regisserad av John Brunius.[190] Tor Hedberg gav upp kampen 1919.[191]

Olof Molander angrep filmförbudet i en artikel i Svenska scenen nr 9 1918. Han anförde tre skäl förutom ekonomiska för skådespelare att filma, nämligen att filmengagemanget betyder ökad popularitet för skådespelarna, vilket kommer teatern till godo; att filmen är en nyttig skola för skådespelarna och att den ger en unik möjlighet att föreviga sceniska konstnärers framställningsförmåga.

Olof Molander debuterade som filmregissör med *Damen med kameliorna* 1925. När han senare, 1934, blev chef för Dramatiska teatern blev det annat ljud i skällan. Då lyckades han genomdriva att alla Dramaten-skådespelare som medverkade i film fick avstå tjugofem procent av filmgaget till Dramaten även om de filmade under sommarferierna.[192] Ingrid Bergman hotade han med avsked från elevskolan om hon filmade, vilket fick henne att snabbt välja filmen.[193]

En ofta återkommande tvistefråga var om filmarbetet var till skada eller nytta för skådespelarnas konstnärliga utveckling. Teaterkritikern i Svenska Dagbladet, Ejnar Smith, ansåg att filmarbetet skadade skådespelarna och tyckte sig ha märkt att en teaterartist som ägnat sig åt film "blir stel och

tvungen i rörelser och mimik och har under sitt arbete framför filmkameran lagt sig till med uttänjda och mekaniska gester, som göra plastiken till pose och gesten till grimas".[194] Uttalandet föranledde Filmjournalen att vända sig till Tor Hedberg och Albert Ranft, som båda naturligtvis framhöll filmandets vådor men skyndade sig att tillägga att just deras utmärkta skådespelare inte tagit märkbar skada. "Jag vill bara säga det", avslutar Ranft,

> att enligt min uppfattning så bliva skådespelarnas moral totalt fördärvad av de onaturliga och dumma gager, som filmbolagen betala. Detta kan endast gå kort tid, och sedan sitta våra skådespelerskor där med sina demoraliserade vanor och leva högt och dyrt. Ty det förstår var och en, att de inte tänka på att spara och gömma, tills ladorna bli tomma, utan leva för dagen i blindo.[195]

I en elak och kvick artikel i Scenen nr 18 1919 tas skådespelarnas filmmedverkan upp av August Brunius. Han hade nyligen sett den danska filmen *Jephtas dotter,* en film som "icke [har] en vettig tanke, icke en verkligt dramatisk situation, icke en gnista af äkta mimisk konst, icke en bild, som är godt tagen". Till detta "elendiga machverk" hade Kungliga Dramatiska teatern ställt framstående skådespelare till förfogande som enligt Brunius genom sin medverkan dragit löje och konstnärlig vanära över sig. Filmarbetets och manuskriptens beskaffenhet gjorde det omöjligt för de medverkande skådespelarna att få en klar uppfattning om det slutliga verket och Brunius kräver i artikeln att filmbolagen ger de seriösa skådespelarna garantier för filmens konstnärliga halt.

I ett par artiklar i samband med Victor Sjöströms *Ingmarssönerna* I och II, som hade premiärer den 2 januari och 3 februari 1919 gjorde August Brunius ett temperamentsfullt inlägg i diskussionen om film kontra teater. Artiklarna omtrycktes under rubriken "Film och teater" i *Kätterier* 1923. August Brunius konstaterar där att varietén, som förr fick leverera material till teaterdirektörernas klagomål över bristande publikgehör, ersatts av filmen, en betydligt farligare konkurrent med större resurser och förmåga att dra till sig de goda sceniska krafterna.[196] Han tror inte att skådespelarna tar skada av filmarbetet men väl teatern, som mister sina bästa förmågor, inte för att de bäst lämpar sig för filmen utan enbart för deras stora namn, som gör sig bra på affischer. Brunius ansåg biografen mindervärdig och osjälvständig i förhållande till teatern men säger sig inte vilja diskutera om filmdramatik är konst. "Säkert är bara att den inte är dramatik." Filmen är till sin karaktär episk, anser August Brunius, inte dramatisk. Den utmärks för realistisk detaljbeskrivning som ofta är överdrivet noggrann: "man kan inte vara säker på att en person avlägsnat sig förrän man sett hans kärra försvinna bakom hörnet och inte tro att han stigit till himla, förrän man sett honom sätta foten på alla Jakobsstegens pinnar [i *Ingmarssönerna*]." Filmen, som är berättande, har rätt att vara detaljerad, fortsätter Brunius, medan

den verkliga dramatiken lever på uteslutningar och koncentrerar sig på väsentligheter. *Ingmarssönerna* har fäst hans uppmärksamhet på vad han kallar "den nationella filmen", som han förmodar skall komma att spela en viss roll. Han berömmer *Ingmarssönerna* för dess genuina bygdefärg men lägger också märke till en orealistisk söndagsaktighet — de rustika människorna har ett vattenkammat och nystädat utseende till och med i arbetet ute på åkern. "Detta drag av glättad och banaliserad mänsklighet är icke något nytt", framhåller Brunius, "det är helt enkelt gammal svensk teaterkonvention som lömskt slunkit med skådespelare och regissörer från den verkliga teatern över till filmen".

August Brunius jämför *Ingmarssönerna* med *Mörkrets makt,* en rysk film efter Tolstojs drama. Han skriver om den senare: "Den är en elementär konst som stödjer sig på en mindre utvecklad intellektuell kultur..." men skyndar att tillägga:

> Sålunda konst! tänker en filmvän triumferande. (Nu har jag honom fast ändå!) Nej och tusen gånger nej! Icke ens denna film är konst, den är bara ekot av en verklig teaterkonst, men ett eko som man gärna uppfångar därför att man icke kommer åt det genuina ursprungliga uttrycket. Ett surrogat sålunda på sin höjd.

Även andra filmer ger stöd för hans uppfattning:

> Se bara på den nya amerikanska filmen "Romeo och Julia", som en del trohjärtade biokritiker rekommendera oss som en trogen spegling av Shakespeares dikt-tanke. O gräsligt, gräsligt, övermåttan gräsligt! Denne Romeo och denna Julia äga icke ens den mest elementära uttrycksförmåga; hon har sitt vackra dumma ansikte och han har sin utsökt gymnastiserade och harmoniskt utvecklade figur; och så reda de sig för övrigt med rullande vitögon och gummibandssmil.

Han avslutar:

> Låt oss icke göra några orimliga illusioner — varken Daniel Fallström eller Anders de Wahl eller Selma Lagerlöf komma att förändra utvecklingens oblidkeliga gång. Filmen är och blir *maskineri.*

August Brunius fick genom dylika uttalanden namn om sig att vara filmfiende, vilket är missvisande. Hans ofta beska omdömen om film får inte undanskymma att han ägnade filmen mer intresse än de flesta teaterkritiker gjorde; sålunda har han ingående analyserat filmer som *Ingmarssönerna* och *Doktor Caligaris kabinett* och en skådespelare som Chaplin. Som dramatisk författare sade han sig ha lärt två saker av filmen, dels att aldrig använda utescenerier, ty därvidlag är filmens överlägsenhet förkrossande, dels att vid författandet tänka på att det sker något i synlig måtto på scenen.

> För mig är det av naturen en frestelse att låta dramatik vara de skrivna orden, och därför måste jag kämpa mot ett ensidigt repliksnickeri: dramatik som skall spelas måste i någon mån röra sig med synliga sceniska symboler.[197]

Det var sällsynt att författare på detta sätt erkände påverkan från filmen!

Etablerade teaterskådespelare medverkade redan i de första svenska spelfilmerna, och de lockades i allt större skaror från teatern till filmen. Omkring 1916 kunde filmen räkna ett femtiotal av scenens bästa förmågor till sina: Lars Hanson, Karin Swanström, Karin Molander, Greta Almroth, Hilda Borgström, Richard Lund, Carl Barcklind med flera. Harriet Bosse filmdebuterade i *Ingmarssönerna* 1919, Tora Teje i Sjöströms *Klostret i Sendomir* 1920 och Anders de Wahl efter mycket om och men i Stillers *Erotikon* 1920. Gösta Ekman filmade innan han ännu blivit känd inom teatern. Han debuterade 1911 tillsammans med Sigurd Wallén i *Blott en dröm,* regisserad av Anna Hofman-Uddgren.

Charles Magnusson förstod också att knyta välkända teaterregissörer till filmen: Carl Engdahl förvärvades från Södra teatern i Stockholm och regisserade *Värmlänningarna, Bröllopet på Ulfåsa* och *Fänrik Ståls sägner* 1909 och följande år gjorde Dramaten-regissören Gustaf Linden *Regina von Emmeritz* och *Järnbäraren.*

Lindens sommararbete vid filmen betraktades inom teaterkretsar som mycket opassande. Strax efter premiären på *Regina von Emmeritz* gjorde Linden ett uttalande i Thalia där han förklarade eller snarare bad om ursäkt för sin medverkan som väckt sådan irritation. Det var, förklarade han, ett försök att undanträng den utländska smörjan, som annars fyller programmen. Han påminde om den tillsatta biografkommitténs önskemål om värdigare ämnen för biografföreställningar. Han hoppades att hans biografskådespel också skulle väcka intresse för den dramatiska konsten. Han trodde inte filmen var något hot mot teatern utom de resande teatersällskapen. Filmen var en modenyck och dessutom en alltför kostsam historia för att göra någon industri av. Filmarbetet fann han rätt värdelöst för en teaterman: *en* filminspelning var nog för en framstående skådespelare, och själv hade han fått nog.[198]

Mot påståenden att filmskådespel var mekaniska och själlösa i jämförelse med den levande teatern och att filmskådespelandet enbart byggde på tekniskt kunnande utan konstnärlighet opponerade sig skådespelare som prövat bådadera. Teatertidskriften Thalia lät i sitt tolfte och trettonde nummer 1913 några av dessa komma till tals:

Mauritz Stiller hävdade att det inte går att spela film på scenrutin. Bara stora skådespelare och personligheter kan göra intryck på film. Med en inspirerad skådespelerska som Asta Nielsen kan biografdramatiken nå lika långt som den sceniska. Kameran avslöjar obevekligt oinspirerade gester.

Till filmens fördelar framför teatern pekar Stiller på miljöskildringen, interiörer och exteriörer. Han berättar också att han vid inspelningarna använder musik föredragen av någon skicklig pianist för att framkalla den rätta stämningen. Det brukar anses att Griffith införde bruket att exekvera musik under filminspelningarna. Han skulle hjälpa Blanche Sweet genom några känslomättade scener i *Judith of Bethulia,* 1913, och engagerade en liten orkester för ändamålet. I Sverige arbetade alltså Stiller med samma metod vid den tiden.

Anna Norrie som uppträtt i sångfilmer redan 1902 och haft en ledande roll i *Mor och dotter* 1912, ansåg att filmen var en probersten för den sanna konstnärligheten och ställde större krav än teatern på äkthet och inlevelse i spelet. Därför ansåg hon barn vara de bästa filmskådespelarna, medan de många aktörer som spelar efter gamla teaterschabloner vore de sämsta. Carl Barcklind förklarade sig spela på rutin och ansåg att uttrycksmedlen i film nödvändigtvis var grövre och den konstnärliga valutan för filmskådespelande lika med noll.

Lars Hanson, en av de mest uppburna yngre skådespelarna, försvarade filmagerandet i ett uttalande 1917 när han var aktuell som Gudmund i Sjöströms *Tösen från Stormyrtorpet:*

> Filminspelningen är naturligtvis ej identisk med talscenens konst, men den är inte mindre för det [...] De skådespelare som säga att filmandet är lätt, ha ettdera aldrig försökt det eller också spela de ej, utan komma fram och göra en gest för att illustrera texten.[199]

I en intervju i Filmvärlden nr 3 1919 är Lars Hanson mindre högaktande:

> Naturligtvis tycker jag bäst om att spela teater, men jag har heller ingenting emot att spela film. Det är ju alldeles precis detsamma utom att jag inte får använda det talade ordet. Men detta är just tre fjärdedelar av skådespelarkonsten — repliken, rösten —; den sista fjärdedelen, det är filmen. Att denna är lärorik för skådespelaren är möjligt; men det vet jag, att *kan* man spela teater, så kan man också spela film.

Pauline Brunius dementerade också det vanliga påståendet bland filmskådespelare att arbetet framför kameran var avskilt från det på scenen: "God film är god teater, vilka medel man sedan använder för att framställa det beror helt och hållet på rollen."[200]

Filmen betraktades av många skådespelare — och även andra — som ett slags fotograferad, handikappad teater. Det blev så småningom vedertaget bland skådespelarna att filmen inte alls krävde större åthävor än scenens utan tvärtom finare medel. Den säregna stumfilmsstilen med karikerad mimik och gestik var förmodligen en kompensation för stumheten. Lars Hanson framförde teorin att den våldsamma mimiken och gestikulerandet

härrörde från den tid då man snålade på råfilm och ville uttrycka så mycket som möjligt på kortast möjliga tid.[201]

Vid ett gästspel i Stockholm 1920 yttrade sig Max Reinhardt i saken: Det diskreta spelet är den gode filmskådespelarens kännetecken och filmagerande är till gagn för att avslipa och förfina den sceniska gestaltningsförmågan.[202]

Anders de Wahl som tidigt deklarerat sin filmfientlighet upprepade sin ringaktning i en intervju i Norrköpings Tidningar 1915 som frågat honom varför han aldrig syntes på biografduken. de Wahl förklarade att det berodde på de starkaste principiella skäl. Film hade inget med konst att skaffa, framhöll han: medan dramat lever genom det talade ordet är filmen bara fotograferade gester och minspel på en plan yta. Filmen förstör också teaterpubliken genom att driva upp kravet på ständigt nya sensationer. Vidare:

> Det talas om som en fördel med biograferna, att det är så lättvindigt att gå in på en "bio" utan att kläda om sig eller annan förberedelse. Även detta synes mig visa att biograf icke är konst. Ty konst bör ej njutas så där i förbigående. Tvärtom en teaterföreställning bör vara som en fest, och att man om möjligt klär om sig, då man går dit, förefaller mig riktigt. Den stämning, som kan råda i en teatersalong, kan aldrig utstråla från biografduken.[203]

Säkert tolkade de Wahl vad många teaterbesökare tänkte om biografen.

Anders de Wahls "principiella skäl" för sin nedlåtande inställning till filmen fick en ny aspekt när dåvarande chefen för Svenska Biografteaterns filmbyrå, Oscar Hemberg, avslöjade att de Wahl innan han filmdebuterade 1920 inte en gång men flera gånger hänvänt sig till regissörer vid Svenska Biografteatern och en gång telegrafiskt till bolagets direktör och erbjudit sina tjänster![204]

Mot slutet av tiotalet märks ett missnöje med att filmen inte ägde specialutbildade artister. Helge Wahlgren, som senare var regissör vid Stadsteatern i Göteborg, kåserade i Scenen nr 11 1917 om filmandets konst, som borde kallas något annat än skådespelarkonst vilket väcker förargelse. Han föreslår också speciell filmutbildning efter utländskt mönster. Vid ett möte i Författareklubben om film kontra teater krävde Daniel Fallström en artistiskt ledd filmskola i stil med filmskolorna i USA och Frankrike.[205]

John Brunius förklarade i en intervju i Filmjournalen nr 5 1920 att teaterartisterna tills vidare fyllde filmens behov och att amatörerna sällan höll måttet. Det fanns även en ekonomisk aspekt:

> Film är ju också affär, och även om vi regissörer ha möjlighet att besätta någon filmroll med en amatör ta vi i alla fall hellre en scenartist — av den enkla orsaken att hänsynen till vårt bolag förbjuder oss allt för riskabla experiment.

En och annan filmskola dök upp under tjugotalet. I Elisabeth Hjortsbergs teaterskola infördes en speciell filmundervisning 1921. En mer omfattande teoretisk och praktisk utbildning leddes hösten 1923 av regissören Erik Petschler. Hans filmkurser omfattade femtio timmar och till medarbetare hade han Mauritz Enderstedt, Jul. Regis och plastiklärarinnan Lilly Berg.[206]

I december 1924 grundades Bebs, den tidigare omnämnda film- och teaterskolan ledd av John Brunius tillsammans med bland andra Pauline Brunius och Gösta Ekman. I en intervju beskrev John Brunius skolans verksamhet, som skulle omfatta 225 timmar uppdelade på teater- och konsthistoria med Carl G. Laurin, scenisk framställningskonst med Pauline Brunius och Gösta Ekman, filminstruktion med John Brunius och dessutom "kroppskultur" — ridning, fäktning med mera.[207]

Huruvida amatörer, med eller utan filmskola bakom sig, eller scenskådespelare lämpade sig bäst för filmen diskuterades fackmän emellan. Mauritz Stiller förklarade sig föredra amatörer, andra höll på skådespelarna. De som ansåg teateraktörerna mindre lämpade för filmen fick stöd av den franske teaterreformatorn André Antoine, även filmskapare och filmteoretiker, som i en artikel som återgavs i Filmbladet nr 34 1924 sökte visa att filmen genom sin ordlöshet var artskild från teatern och krävde andra utövare.

Utbildningsfrågan fick aldrig någon tillfredsställande lösning under stumfilmstiden. Herbert Grevenius kritiserade förhållandena i en artikel i första numret av Film och Scen 1927. Under filmens glansperiod hade man bekymmerslöst förlitat sig på Sjöström och Stiller och ett fåtal respektabla teaterskådespelare utan tanke på återväxten. När hårdare tider kom fick amatörerna rycka in. Hade de bara deltagit i Bebs tvåmånaderskurser stoppades de in i huvudroller med bedrövligt resultat. I stället för att träna upp en stab dugliga filmaktörer chansade filmbolagen på att finna underbarn bland amatörer. Amerikanska stjärnor hade ofta arbetat i åratal inom filmen innan de ansågs mogna för ledande roller, påpekade Grevenius, som ansåg praktisk filmutbildning av nöden för att förstärka den svenska filmens vacklande grundvalar.

Skriftställaren och tidningsmannen Helmer Key, Svenska Dagbladets huvudredaktör och ledande kraft sedan 1897, tog upp filmen till behandling i sin bok *En amerikaresa 1920*. I kapitlet "Teater och film" går Key igenom den amerikanska teaterns utveckling från senare hälften av förra århundradet och frågar sig om den snabbt expanderande filmindustrin är en fara för teatern. Han tror inte teaterpubliken skall svika men däremot ser han en fara för författarna, som säljer rättigheterna till sina dramer och romaner och därför frestas anpassa skrivsättet till filmens krav: att stycket skall sluta lyckligt och de rätta få varandra.[208] Han förmodar att filmen nått sin kulmen — litteraturen lämpad för film börjar tryta och de tekniska framstegen

låter vänta på sig — tal- och färgfilm — varför det är dags för filmen och teatern att samarbeta för att båda komma ur sina respektive kriser. Filmen har skärpt kraven på verklighetstrogen scendekor och rundhorisonten har skapats. Teatern borde nu ta filmen i bruk för en ny realistisk illusionskonst, föreslår Key: Med film kombinerad med rundhorisont skulle teatern göra avsevärda ekonomiska besparingar för dekoren. Hans slutsats blir att de stora filmbolagen i framtiden kommer att få en viktig uppgift i tillverkningen av filmdekor för teatern.[209] I det avseendet var han framsynt. Projektionsbilder gjorde redan under tjugotalet teatrarnas utgifter för scenografien betydligt lägre.

Konstellationen biograf och teater diskuterades som livligast åren kring 1920. Mot mitten av tjugotalet avblåstes fientligheten mellan de båda lägren och teatern lade om kurs mot samförstånd och samarbete. Ett tecken på den förändrade inställningen var att teatertidskriften Scenen från och med januari 1923 blev organ även för film. Det året var jämförelse mellan film och teater abiturientämne.[210]

Ett diskussionsmöte om frågan "Teater eller film" anordnat av Författareklubben i Röda rummet på Berns den 12 februari 1923 avlöpte i största gemytlighet och någon rivalitet mellan teatern och filmen kunde Scenens referent med bästa vilja inte utläsa ur inläggen. (Enligt Filmjournalens referent lyste scenens folk med sin totala frånvaro — sämjan hade alltså sin naturliga förklaring!)[211]

Klubbens ordförande Daniel Fallström poängterade att han för sin del alltid ansett det talade ordets konst förnämast, vilket inte betydde att filmen inte var en självständig konst. Anledningen till att den stora publiken föredrog filmen ansåg han bero på dels biografernas billigare biljettpris, dels på biografsalongernas lyxiga utformning och han uppmanade teatern att tillägna sig biografens yttre prakt. Synpunkten förefaller paradoxal. När biograferna ännu var oansenliga krypin lades skulden till att publiken föredrog biografen framför teatern inte minst på teatrarnas yttre prakt, som ansågs repellera den stora publiken! Men publikens sociala sammansättning hade nu förskjutits åt medelklasshållet.

Marika Stiernstedt, som varit på bio under kvällen och inte följt diskussionen från början, upprepade Fallströms recept för teatrarna att efterhärma biograferna genom att sänka priserna, förkorta mellanakterna, slopa klädtvånget och överhuvud göra besöken bekvämare.[212]

Teaterkritikern Sven Stål, född 1891 och verksam som teateranmälare i Lidingö Tidning till 1962, uttalade sig initierat om film i artikeln "Teaternihilism. En krönika om film contra teater", 1926. Den ingår i boken *Teaternihilism. Teaterkritiska artiklar* från samma år. Sven Stål var skådespelare

och hade bland annat varit engagerad hos Albert Ranft och hos Mauritz Stiller på Lilla teatern. Sina planer på att bli regissör fick han avstå ifrån efter att ha förlorat sin förmögenhet i USA och öppnade istället restaurangen Brända Tomten i Stockholm. Som teaterkritiker var han alltför sträng för att passa de ledande dagstidningarna. "Jag skrev vad jag tyckte, och det fick man inte", har Stål berättat. (Han tycker för övrigt inte teaterkritiken blivit mindre räddhågad sedan dess!)[213]

Artikeln "Teater-nihilism" är en kapitulation för filmen, ja, Sven Stål erkänner till och med att en filmföreställning betytt mer för honom än någon teaterföreställning under den gångna säsongen. Erkännandet kommer skuldmedvetet:

> Opartiskt och ärligt har jag försökt att resonera bort min förtjusning, till det yttersta har jag ansträngt mig att se felen hos den film som omvände mig men allt förgäves. Jag kan inte längre undervärdera filmen som konstgren, och sedan man väl en gång sett en bioprodukt av så jättelika mått som "Varieté", då ger man sig på nåd eller onåd.

Det var alltså E. A. Duponts genombrottsverk från 1925 som entusiasmerat Stål till denna bekännelse. Han såg *Varieté* som höjdpunkten i den tyska filmkonsten och spådde den ett genomgripande inflytande på filmkonstens utveckling. Hans bedömning var framsynt: *Varieté* räknas nu som en av milstolparna i filmens historia genom fulländningen av den glidande kamerans teknik, något som Stål upphåller sig vid.

Sven Stål hävdar att filmen skärpt teaterpublikens krav och att teatern måste ta lärdom av filmen.

> Filmen [ger], när den förevisas i sin allra bästa form, som nu i "Varieté", impulser och uppslag, vilka, omplanterade på teatern, skulle vara predestinerade till att bära frukt och bliva till stor gagn. Filmen vädjar till fantasien och bygger sin framgång på att minst nittio procent av åskådarna skall medverka med sin mottaglighet för intryck och sin, genom andra filmer uppövade, förmåga att tänka snabbt och av antydda situationer draga de riktiga slutsatserna. Filmen gör teatern en tjänst så stor, att den kan inte uppskattas på annat sätt än genom att omlägga programmen, fördjupa ämnena och uraktlåta att andligt sett tugga för auditoriet.[214]

Teatern har i viss mån sig själv att skylla att publiken sviker, anser Stål. Dålig regi och dåligt spel driver den till biografen. Dock föreslår han avslutningsvis åtgärder riktade mot filmindustrin som stödbandage för teatern. Förutom koncession för både biografer och teatrar anbefaller han att nöjesskatten höjs för filmen i städerna för att utjämna det orättvisa förhållandet mellan biograf och teater.

> Teatern är inte längre ensam om fältet, filmen hotar att stänga alla utvägar, — — — tills dess skådespelarna och regissörerna blivit situationen vuxna, hunnit lära sig nya medel till att upptaga kampen mot tiden, är det statens skyldighet att utjämna förhållandena.[215]

När ljudfilmen kom, väntade sig många att teaterskådespelarna snabbt skulle konkurrera ut de oskolade stjärnorna vid filmen och att teatrarna skulle gå omkull. I själva verket blev ljudfilmen knappast värre konkurrent för teatern än stumfilmen varit och "amatörerna" samsades med de teaterskolade på samma sätt som under stumfilmens dagar.

I anslutning till premiären på den första svenska *tal*filmen (ej att förväxla med *ljud*filmen som kom tidigare) *För hennes skull* den 11 augusti 1930 tog Stockholms Dagblads litteratur- och teaterkritiker Kjell Strömberg upp den gamla frågan om teaterns förhållande till filmen. Han utgår ifrån att talfilmen inom kort skall kunna reproducera verklig dramatik och ser ett nytt verksamhetsfält för dramatiska författare. Texten blir nu huvudsak, förmodar han, och för de verkliga skådespelarna stundar gyllne tider. De som hittills fått stryka på foten för en hop akrobater, mannekänger och före detta statister, som inhöstat jättegager på ett fördelaktigt yttre och en viss färdighet i att posera och grimasera. Strömberg tror inte att teatern behöver frukta talfilmen — teateraktörernas filmande ger teatern reklam och för övrigt menar han att en aldrig så välgjord reproduktion förblir reproduktion och publiken kommer att vilja se originalet.[216]

Med Kjell Strömbergs inlägg har debatten förts tillbaka till sitt tidigaste skede och det får avsluta kapitlet film och teater.

Filmen och teatern var inte de enda rivalerna om publiken. Radions ankomst till Sverige 1923 gav upphov till ängsliga diskussioner om den befarade konkurrensen med biograf och teater. Man talade om "radiofaran". Från USA kunde man också rapportera om det överhängande hotet, men farhågorna skingrades och diskussionen om radiofaran upphörde i stort sett efter 1925.

År 1924 bildades Radiotjänst i Sverige och bara kort tid därefter startade radioteatern, i januari 1925, när Alice och Ernst Eklund med sin trupp från Intima teatern framförde Brita von Horns *Kungens amour.* 1927 fanns omkring tvåhundratusen licensbetalare och minst det tredubbla antalet lyssnare. Radion var en verklig folkteater. I början av 1929 hade dramatiken blivit ett av de tyngst vägande inslagen i radioprogrammen och var föremål för utförliga recensioner i pressen.[217] Det första teaterstycket direkt för radion var skrivet av Edvin Adolphson och en medförfattare, som vunnit en pristävlan om bästa radiodramat.[218]

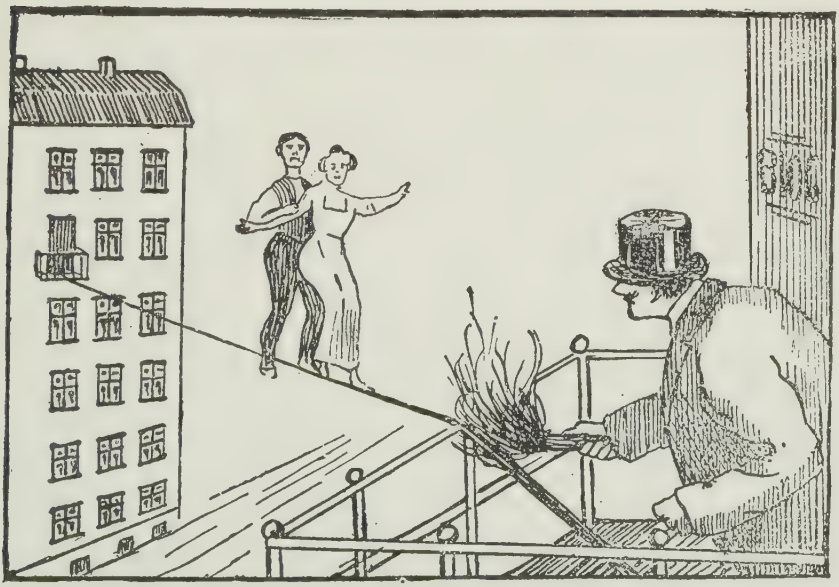
Per Lindberg regisserade för radion från sommaren 1927 och var radioteaterns energiske chef från sommaren 1929 till sommaren 1931.[219]

1927 togs radion i filmpropagandans tjänst då teaterkritikern i Stockholms Dagblad Sven Söderman gjorde filmkrönikor i det nya massmediet.

Knappt hade oron i filmkretsar för radion lagt sig förrän ett nytt hot mot filmen skymtade vid horisonten — "radiofilmen"! I USA var televisionsexperimenten i full gång 1925. Svensk Filmtidning kommenterar i andra numret 1925:

> Radiofilmen kommer kanske att göra intrång på biografernas verksamhetsfält, men den kommer aldrig att kunna helt uttränga dessa. Ty när en gång radiofilmen förlorat nyhetens behag, komma nog de flesta människor att vilja lämna hemmet, den dagliga omgivningen, när de söka sig någon förströelse.

Samma synpunkter framförde Cecil B. de Mille i en enquête 1930 till ledande filmregissörer om filmens framtid, varvid televisionen berördes. Lika litet som radion lyckats binda folk i salongssoffan tror de Mille att televisionen skall göra det. Fred Niblo tänkte sig offentliga TV-föreställningar från en huvudlokal till ett antal filialer som också skulle kunna motta trådlösa skrattsalvor för att höja stämningen om publiken var fåtalig. Tod Browning gav hembiografen den största betydelse och fantiserade om stereoskopiska färg- och luktbilder![220] I december 1930 demonstrerades den stora nyheten television på Röda Kvarn i Stockholm enligt engelsmannen Bairds system.[221]



Teaterdirektören balanserande med Thalia vid det drömda målet lurad. Biograf med sin allt förhärjande fackla. (Ur Lille Axels Ritbok. Utkiken, Göteborgs Söndagstidning 10 nov. 1912.

IV. FILMEN OCH PRESSKRITIKEN

KAP. 16. FILMKRITIK I DAGSPRESSEN

Filmbevakningen i dagspressen fick ökat utrymme allteftersom biopubliken växte och biografannonseringen bredde ut sig. Filmen och den moderna pressreklamen är ungefär jämngamla och gick hand i hand. Biografannonserna under rubriken "Offentliga nöjen" (ofta placerade i anslutning till dödsannonserna och med samma svarta inramning som dessa!) varierade nyckfullt från tidning till tidning och vecka till vecka och någon exakt överensstämmelse mellan annonser och recensioner finns inte. Oannonserade filmer kunde förekomma bland recensionerna medan ihärdigt annonserade filmer förbigicks med tystnad. Biografannonsernas ansvällning mot slutet av tiotalet — en enda annons kunde uppta omkring en kvarts sida — ledde till ett annonsavtal för biograferna 1919, som stipulerade ett visst utrymme per biograf och vecka, men det visade sig snart att det inte åtlyddes. Ett nytt annonsavtal kom till stånd 1923 med vidgade marginaler för annonsörerna.[1]

De tidigare recensionerna var snarare presentationer av bioprogrammen än kritik. I den mån värdeomdömen förekom var de i allmänhet utan närmare motivering. Recenserandet var en föga ansedd syssla. Påfallande många av pionjärerna var kvinnor. Flera recensenter var sportjournalister. Social-Demokratens teaterkritiker Vera von Kraemer har själv berättat hur hon började sin blygsamma pionjärverksamhet 1909 som filmrecensent:

> För mitt nöjes skull gick jag på bio andra kvällar än teateraftnar. Att gå på bio var något att halvt skämmas för — i synnerhet för en teaterrecensent! Emellertid hemställde jag till redaktionen att få — recensera de filmer jag på detta sätt såg. Förslaget togs upp utan entusiasm från redaktionens sida och absolut utan entusiasm från biografägarnas! Tidningen ville icke bekosta biobesöken, biografägarna sågo med misstro på detta fruntimmer, som, ofta ensam, ville komma in och se film för att skriva om det.[2]

Vera von Kraemer (1878—1940) var uppvuxen i Hjalmar Brantings hem som styvdotter. Efter studentexamen ägnade hon sig åt journalistik, först i Svenska Dagbladet, senare i Social-Demokraten, Stockholms-Tidningen och en rad tidskrifter varvid hon gärna brukade signaturerna V v K och Maudlin.

Hon var också produktiv författare och översatte bland annat Chaplins *My Wonderful Visit* till svenska, *Chaplins resa,* 1925. Mellan åren 1918 och 1928 var hon anställd vid Svensk Filmindustri.

Tidningarna uppmärksammade ett och annat filmevenemang redan från filmstarten i Pilstorp, som tidigare påpekats, och från 1912 har flera tidningar mer eller mindre regelbundet återkommande biografspalter, där premiärerna anmäls.

Några stickprov har gjorts för att belysa den begynnande regelbundna filmbevakningen i några Stockholmstidningar, nämligen Social-Demokraten, Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, Nya Dagligt Allehanda, Stockholms-Tidningen, Stockholms Dagblad, Aftontidningen och Aftonbladet.[3]

Fram till 1912 är filmbevakningen synnerligen nyckfull och sporadisk. Från 1912 finner man mer regelbundet återkommande recensionsspalter i några tidningar, vanligen på tisdagar, dagen efter den gängse premiärdagen. I Social-Demokraten finns den 11 januari 1912 en osignerad spalt, "Biograferna"; Stockholms-Tidningen har den 12 mars 1912 ett omnämnande av filmen *Guldets makt* i en osignerad spalt utan rubrik men med fotografi av Asta Nielsen; Svenska Dagbladet har den 17 mars 1912 under rubriken "I Marginalen" ett omnämnande av Asta Nielsen-filmen *Zigenarblod.*

Efter premiären den 12 augusti 1912 av *Dödsritten under cirkuskupolen* i regi av Georg af Klercker återfinns omnämnanden i samma tre tidningar: i Social-Demokraten undertecknad Håpe; i Stockholms-Tidningen signerad Irgen och osignerad i Svenska Dagbladet. Filmen annonserades i samtliga tidningar utom Social-Demokraten och Stockholms Dagblad.

Följande år har Nya Dagligt Allehanda stundom spalten "Veckans biografprogram", som den 7 maj är signerad X.X. I Dagens Nyheter hittar man filmrecensioner i spalten "Namn och nytt", till exempel den 14 maj, då filmen *Barnet* på Röda Kvarn anmäls av P-s, Set Poppius. I Stockholms Dagblad letar man länge förgäves efter filmrecensioner. Först hösten 1915 tycks man tagit upp filmbevakningen där. Samma år finner man recensioner i Aftontidningen, till exempel av Sjöströms *Strejken* den 4 januari, men långt ifrån varje vecka. Aftonbladet håller sig ännu avvaktande.

Recensenternas omdömen användes i reklamannonser och blev ofta förvanskade genom en ohederlig citatsteknik. Ofoget kritiserades av de exploaterade skribenterna ända till stumfilmstidens slut, men det hjälpte föga.

Det ökade utrymmet för film i pressen under senare hälften av tiotalet avspeglar inte något ökat intresse från tidningarnas sida utan var en följd av annonseringen. Påtryckningar förekom från filmbolag och biografägare på tidningar som försummade dem eller hade för sura kritiker. Annonsindragningar var ett vanligt påtryckningsmedel, och det hände att tidningar gav efter för de penningstarka direktörerna och avskedade eller tillfälligtvis avstängde allt för kritiska kritiker. Så gick det för tre av våra mest ansedda

filmkritiker: Märta Lindqvist, Bengt Idestam-Almquist och Herbert Grevenius.

Andra filmrecensenter var mer medgörliga och anpassade sig efter bolagens och tidningsledningens önskemål. Axel Essén, signaturen Anders Eje, senare bekant som äventyrsförfattare, som var filmrecensent i Stockholms-Tidningen sedan omkring 1912, riktade 1915 kritik mot kolleger, som han beskyllde för att gå biografägarnas ärenden och inte allmänhetens.[4] Vid samma tid påpekade Ernst Klarin, som skrivit filmrecensioner i Dagens Nyheter, att filmannonsörerna ofta styr filmkritiken.[5] Den oberoende tidskriften Filmkonsten bedrev filmkritik under rubriken "Premiärer" och ådrog sig för detta anmodan från biografägare att öppna sitt kritiska öga endast då det fanns något gott att säga![6]

Filmbladet riktade i nr 3 1919 följande råd till biografägarna:

> På förekommen anledning måste till vissa biografföreståndare den maningen riktas att på intet vis söka göra påtryckningar på pressen. Om en tidning efter allvarligt, uppriktigt övervägande icke kan ge en film någon god kritik, så är tidningen i sin rätt att göra detta. Branschen vinner i längden mer på att recensionerna verkligen blir recensioner i stället för att vara stereotypa reklamnotiser.

Under rubriken "Biografterrorn" gick en anonym artikelförfattare till angrepp i Svenska Journalistföreningens medlemsblad Journalisten, 1922, mot biografinnehavarnas inflytande på filmkritiken:

> Alla torde vi ha någon aning om vad som i stor utsträckning ligger till grund för tidningarnas s. k. biografrecensioner. Medan teater- och litteraturbedömare ha förmånen att få säga sin ärliga mening om de verk, de ha att granska, är filmanmälarens uppgift i regel endast att göra en mer eller mindre skickligt formulerad reklam. Vedervågas någon stillsam anmärkning, måste den mångfaldigt uppvägas av svassande lovord.

Exempel ges på hur en journalist tvingats publicera en ursäkt för sitt oförsiktiga omdöme om en film![7] Gustaf Berg hade i en artikel i Filmbladet, nr 16 1915, kritiserat särskilt landsortspressens filmrecensenter för deras sväljande av filmbyråernas utskickade reklammaterial.

Elsa Danielson (gift Jonason), signaturen Marfa i Dagens Nyheter, är den första journalist som fick fast anställning som filmkritiker. Hon började sin verksamhet 1915 och skrev regelbundet recensioner till sin tidiga död i barnsäng 1925. Hennes filmbedömning vann stor respekt för sin måttfullhet och självständighet även om den ofta gick stick i stäv med övriga kritikers, som var mer frikostiga med lovord. Marfa har beskrivit den dåtida recensentens vedermödor: "Ett dussin premiärer på en kväll ibland. Springa från den ena till den andra, inte alltid hinna se hela programmet ens och så bums till redaktionen för att stuva ihop sin artikel i rivande fart och på ett minimalt utrymme."[8]

En av de första filmrecensenterna i Dagens Nyheter var också Elin Brandell, märket Regan, gift med den legendariske Simon Brandell (Markel i Hjalmar Söderbergs romaner). Marfa efterträddes av Göran Traung, signaturen Jerome, som recenserat film i Dagens Nyheter sedan hösten 1924. Traung började skriva om film och teater i Upsala Nya Tidning och fortsatte i Dagens Nyheter sedan han avlagt jur. kand.-examen och blivit notarie i Stockholm.

Gerda Marcus var, som tidigare framhållits, skicklig filmskribent i Filmjournalen och skrev också filmrecensioner i Svenska Dagbladet från 1913, där hon använde signaturen Colibri.

Märta Lindqvist medarbetade i Svenska Dagbladet från 1916 och skrev först filmrecensioner under signaturen Apropos. Möjligen dolde hon sig senare, från 1918, bakom signaturen Les trois, ett samlingsnamn för tre skribenter. Under signaturen Quelqu'une skrev hon separata filmanmälningar från 1920.

Quelqu'une var jämte Marfa den mest ansedda filmkritikern under filmkritikens första skede. Hon var inte bara kunnigare än de flesta av sina kolleger men också en skicklig och elegant skribent. Hon betraktade sig uppenbarligen inte som någon missionär för en ny konstart och hennes ton är stundom mycket nedlåtande; Sven Stolpe talar till och med om hennes "generella filmförakt".[9] Efter hennes avgång från recensentposten 1925, vilket tydligen skedde efter en konflikt med tidningsledningen, skrev Sven Stolpe att avskedandet var ett "utslag av flathet inför merkantila intressen, en flathet, som f. ö. blev desto mer beklaglig som Quelqu'une under sin medarbetartid i Sv. D. var en av våra utan tvekan mest kvalificerade och ärliga kritici".[10] Hon ersattes 1925 av två kritiker: Harald Hansen, signaturen Hake, som börjat recensera redan hösten 1924, och Guido Valentin, signaturen Henri, som även var skönlitterärt verksam. Från 1928 tillkom signaturen Siglon, det vill säga Lorens Marmstedt.

Social-Demokratens filmbedömare från 1915 var Nils Horney, som också skrev om idrott och litet av varje under signaturerna Nick, Old Nick eller Nicotine. Han efterträddes 1925 av Nils Edgren, bror till regissören Gustaf Edgren. Han hade varit journalist i olika tidningar och kom närmast från Social-Demokratens sportredaktion. Han hade recenserat film sporadiskt sedan 1920. I *Svenska Filmsamfundets årsbok 1944* har Nils Edgren berättat om sin verksamhet som filmrecensent vilken varade till 1943. En annan filmrecensent i Social-Demokraten under senare hälften av tiotalet var Kaj, vars rätta namn var Karin Andersson.

Den näst efter Marfa tidigast fasta filmrecensenten var Carl Björnberg med pseudonymen Jens Flik i Nya Dagligt Allehanda. Han hade varit teaterkritiker sedan 1882 i olika landsortstidningar och senare redaktör för tidskriften Ridå. Som filmkritiker från 1916 till sin död 1926 var han seriös

och omsorgsfull och försökte bedöma film från andra utgångspunkter än teater. Carl Björnberg efterträddes av P. J. Enström, som hade varit allroundjournalist i Skåne och på Gotland innan han omkring 1917 dök upp i stockholmspressen.

I Aftonbladet blev Ragnar Lindqvist filmrecensent 1918. Signaturen Refil var en välvillig kritiker som föredrog glada filmer. På tjugotalet redigerade han filmsidan i Aftonbladets söndagsnummer. Före Ragnar Lindqvist skrevs filmrecensioner av signaturen Jason — Sonja Aminoff, som kom till tidningen 1911 och övergick till Nya Dagligt Allehanda och Vecko-Journalen 1919.

I Stockholms-Tidningen skrevs filmrecensioner på tiotalet av Johannes Zakarias Lindberg, signaturen Z-k-s, och Anna Branting, René, och i Stockholms Dagblad finner man från 1916 signaturen Chinoise, liktydigt med Siri Thorngren-Olin.

Författarinnan Malin Ödmann försåg från omkring 1917 ett stort antal landsortstidningar med filmrecensioner från de större Stockholms-premiärerna och höll på så sätt läsare ute i landet à jour med filmhändelserna i huvudstaden. Hon var en vänligt inställd filmbedömare med mottot att hellre fria än fälla och var en trägen gäst i filmateljéerna, där hon följde inspelningsarbetet.

Torsten Tegnér bedrev en färgstark och personlig filmkritik i Idrottsbladet, som han övertagit 1915. I Svensk Filmtidning nr 17 1929 hade han synpunkter på filmkritik, som han ansåg måste vara starkt subjektiv för att göra verkan. Han saknar hos svenska kritiker i allmänhet inlevelse och förmåga att entusiasmera. Kritiken är alltför torr och opersonlig. På tidningens fråga huruvida filmrecensioner bör skrivas för de få eller många svarade han, att de bör skrivas för att tillfredsställa en enda person — skribenten. ”I den mån han har mod att vara sig själv (och verkligen har ett ’själv’, ett stycke personlighet) intressera helt visst han bekännelse ’ de många’.”[11]

KAP. 17. RÖSTER OM CHAPLIN

Ivar Harrie har (i Expressen den 21 februari 1966) sagt om August Brunius, "reportern från trälhavet utan någon examen alls som på sitt alldeles egna manér öppnade nya synsätt på konst och teater", att denne "trogne filmhatare" var den som "chockerade svenskarna med att meddela att Chaplin gjorde stor konst . . ." Diskussionen om Charlie Chaplin är av stort intresse eftersom hans konst kom att betraktas som något unikt för filmen.

August Brunius' studie i Chaplins konst publicerades först som tidningsartikel och ingår i essaysamlingen *Kätterier*. August Brunius såg i Chaplin den stumme clownen som i sin konst anknöt till pantomim och cirkus. "Det är icke en händelse att han uppstått i Amerika, där den vilda humorn redan uttömt sina litterära möjligheter. Men Chaplin är också något mer än en lustighetsmaskin, en klown-tekniker av hög rang. Han har konstnärens magnetiska inflytelse."

August Brunius anknyter till samtida karikatyrkonst när han skall beskriva Chaplins konst. Det är något av Oskar Anderssons bilder av "elaka herrn" och "mannen som gör vad som faller honom in". Han har en "automatisk oförskämdhet" och framstår enligt Brunius som "maskin-klown". "Chaplin har många goda sidor", skriver Brunius,

> men den bästa är kanske frånvaron av all simpelhet. Han är den mest intagande, den mest oemotståndliga bland klowner. Barn äro förälskade i honom men gilla ju klowner i allmänhet. Det är märkvärdigare att få vuxna kunna undandraga sig charmen i hans väsen; och jag tror att konstnärer lätt bli fängslade av honom. Han ser ut som en drömmare, försjunken i inre visioner, medan han okynnigt fingrar på vad som faller honom i händerna, sätter krokben för klumpiga skurkar, vänder upp och ned på en butik, sprider förstörelse i ett kafé där han skall föreställa kypare, förvandlar en rullskridskobana till ett kaos av stupande människokäglor. Han är lika världsfrämmande som den mest tvättäkta romantiker. Hans allvar är monumentalt, men vilken effekt når han icke då han vid ett sällsynt tillfälle vaknar upp ur sin letargi och ett leende far som en blixt över hans ansikte. Men i nästa sekund skrillar han tungsint vidare.

Efter dessa reflexioner blir slutsatsen: "Chaplin är filmens ende verklige konstnär."[12]

Av intresse är bilden av Chaplin som maskinclown, det vill säga vår tids marionett. Yrjö Hirn hade med boken *Barnlek,* 1916, gett en översikt av de så kallade mindre konstarterna. Marionetteatern, skuggteatern och pantomimen fick här en viktig plats bland de estetiska företeelserna. Sambandet mellan det löjliga och skrattet å ena sidan och det mekaniska och livsfientliga å andra sidan hade framhållits av Henri Bergson i *Le Rire,* som utkom år 1900 (översatt till svenska, *Skrattet,* 1910). Chaplin kom på ett utmärkt sätt att tillfredsställa estetiska inriktningar av den art som antytts av Hirn och Bergson.

Uno Asplund har i sitt arbete *Chaplin i Sverige* konstaterat att Chaplin stötte på starkt motstånd från den svenska censuren, som ansåg honom förråande; år 1915 stoppades tio av hans filmer. Den första som visades offentligt var *Charlie som boxare (The Champion),* som hade premiär i Göteborg den 23 augusti 1915.[13] När *Charlie som filmskådespelare (His New Job)* visades i Malmö med premiär den 27 september 1915 anmäldes filmen av Sydsvenska Dagbladet med orden "Förtjänar att ses".[14] Vid denna tid hade Chaplin också presenterats i Stockholm. Den 30 augusti hade, påpekar Asplund, *Charlie som filmskådespelare* premiär på biografen London, men några tecken på detta märks ej i tidningarna, varken i biografannonser eller recensioner. Det var vid denna tid bara ett fåtal biografer som kostade på mer regelbunden annonsering.

En genomgång av några dagstidningars bevakning av Chaplin-filmer mellan åren 1915 och 1922 visar att Chaplin mottogs med omedelbar förtjusning av den stora publiken men hade svårare att accepteras hos kritiken. En sådan undersökning ger också en uppfattning av filmkritikens tillväxt under dess tidigaste skede.

I Stockholms-Tidningen omnämndes *Charlie som landstrykare* den 9 september 1915 under rubriken "På Biografparkett" av signaturen X.X. Stockholms-Tidningen gav stort utrymme åt biografannonser. De kunde uppta två sidor hösten 1915, och en enda biografannons kunde breda ut sig över tre spalter. Chaplin-filmerna erhöll annonser från september 1915. *Chaplin som strejkbrytare (Dough and Dynamite)* på Regina fick denna kommentar av signaturen X.X.X. den 20 september 1916: "Chaplin-lustspelet i två akter tillhör en genre, som denna biograf borde hålla sig för god att odla." Ett knappt år senare har samma signatur blidkats något. Den 14 november 1917 heter det om *Charlie Chaplin på varietébesök (A Night in the Show)*: ". . . långt ifrån att vara beundrare av de uttröskade Chaplin-filmerna, måste vi säga, att *denna* likvisst är skrattretande . . ." Den 16 april 1918 konstaterar X.X.X. om *Hälsobrunnen (The Cure):* "Ett Chaplin-lustspel hör icke till de tråkiga." *Pantbanken (The Pawnshop),* som recenserades den 10 september 1918 hade enligt X.X.X. förtjänsten att vara placerad

sist på programmet: "Man kan ju gå sin väg, om man inte gitter hålla ut med slagsmålstrevligheter och Grönköpingsgyckel."

Lugna gatan (Easy Street), som hade premiär den 30 december 1918 fick en seriös och rätt positiv bedömning av X.X.X., som analyserade det komiska:

> Man *måste* nämligen skratta, ty Chaplin-maneret, låt vara att det är i betydlig saknad av omväxling, tillfredsställer dock ofta de teoretiska kraven på den lågkomiska *burlesken* med sin satiriska poäng och drastiska överdriften ...

Recensionen är också den första jag sett, som tar upp Chaplin-filmernas samhällskritiska aspekt: "... gycklar våldsamt med den religiösa och sociala fanatismen, men det sker på ett fullständigt oförargligt sätt." Recensionerna består ofta av rapporter om publikens hänförda jubel och applåder, som brakar lös innan Chaplin ännu gjort entré.

Svenska Dagbladet hade 1915 ingen speciell rubrik över sina filmrecensioner. Den 8 september 1915 recenserades *Charlie som landstrykare* av signaturen Colibri, som skrev om Chaplin:

> ... en humoristisk skådespelare som åtminstone i Sverige ännu är ganska okänd. Att döma af den första filmen i en serie Chaplin-filmer som börjats denna vecka kommer han att bli djupt beundrad och älskad i synnerhet af den ungdomliga publik, som på *Biografpalatset* dessutom får se ett djärft äfventyr från den vilda västern.

Från 1916 och hela tiotalet heter recensionsspalten — som sällan var en hel spalt — "Måndagens biografpremiärer" eller "Veckans biografpremiärer". Om *Charlie som strejkbrytare* skrev signaturen Souris den 20 september 1916: "Ett förfärligt Chaplin-skådespel måste dock genomlidas först, hvarunder man pinas af de massor af mjöl och deg, som slängas bort till rakt ingen nytta." Denna kritiska reaktion har sitt tidshistoriska intresse eftersom kristidsransoneringar hade börjat i Sverige medan överflödet fortfarande var stort i USA. I tidningarna kunde man just vid denna tid läsa att de svenska reservlagren av mjöl tagit slut.

Den 20 november 1917 skriver Souris & Apropos:

> Chaplin som banktjänsteman är inte bättre än i någon annan mänsklig skapelse han iklädt sig under sin växlande biografbana, men blir snarare värre för hvar gång man råkar få se honom.

När *Emigranten (The Immigrant)* haft premiär konstaterar Colibri & Apropos den 10 april 1918 att Chaplin-filmerna hör "till det allra enklaste slag av filmdramatik och sakna allt existensberättigande". Om Chaplin själv heter det: "Han saknar fullständigt humor av finare slag." Recensionen

avslutas: "Chaplinfilmerna kunna naturligtvis ej strypas av censuren, men det är beklagligt om de nu en längre tid skola bjudas en okritisk biografpublik."

Ett hundliv (A Dog's Life) var Chaplins första film för First National och hans första längre film (tre akter) och betecknar en positiv omsvängning för flera kritiker. Måhända hade det faktum en viss betydelse för bedömningen att det var den första Chaplin-film som kom upp på en stor premiärbiograf, Röda Kvarn. Svenska Dagbladets recensent med beteckningen Les trois poängterar att Chaplin själv varit regissör och manusförfattare (vilket han dock varit i många tidigare filmer).

> ... här finns ofantligt mycket mer omedelbar, osökt komik, mycket rikare omväxling i fråga om trick — det märks att den som bäst förstår att låta Chaplin komma till sin rätt är Chaplin själv.

I Nya Dagligt Allehanda recenserades *Charlie som landstrykare* den 8 september 1915 under rubriken "Biografspalten". Recensionen, som är osignerad, lyder: "en verkligt skrattretande bild". Filmen hade annonserats tillsammans med sex andra biografprogram. Chaplins filmer tycks ha annonserats regelbundet och frikostigt men recenserades endast nyckfullt. Tidningens kritiker Jens Flik var dock positiv när han tog till orda. I recensionen av *Charlies dröm (His Prehistoric Past)* den 27 november 1917 skriver han: "Tokeriet företer med svenskt skämtlynne ingen som helst frändskap, komiken är alltigenom renodlat amerikansk — rena vanvettet med andra ord ... i all sin groteska våldsamhet njutbar ..." Att Chaplins humor skilde sig markant från den svenska gängse uppfattningen av humor framhölls av flera kritiker och det är intressant att konstatera att biopubliken uppfattade den snabbare än recensenterna, som trögt och motvilligt ändrade sina normer.

Jens Fliks recension av *Pantbanken* den 10 september 1918 visar hans oreserverade förtjusning, som han var rätt ensam om bland kritiker: "... galenskaperna knytas ihop med samma precision som i ett sinnrikt maskineri den ena kuggen griper in i den andra ... Bara hans sätt att undersöka den för belåning inlämnade väckarklockan är värdt entréafgiften." När *Ett hundliv* recenserades av Jens Flik den 16 september 1919 upptar filmrecensionerna en hel spalt. Chaplins film lovordas: "... allt öfverlägset iscensatt ..."

I Social-Demokraten finner man 1915 kortfattade filmrecensioner sporadiskt, men först följande år har jag funnit Chaplin recenserad. Den 19 december skrev N & C:o (N står troligen för Nick) under rubriken "Biografpremiärerna": "... farsen Chaplin som strejkbrytare, där den kände hedersmannen är sig så där tämligen lik." År 1917 är filmrecensionerna alltjämt mycket kortfattade och undertecknade av N, C:o, K och Kaj. De

knappa omnämnandena av Chaplin överensstämmer dåligt med de braskande annonserna. Den energiskt annonserade *Emigranten* till exempel får den 16 april 1918 anmälan: "Reform har Chaplin-filmen Emigranten."

Något generösare mot Chaplin blir tidningen 1919 och omsvängningen sker med *Ett hundliv*. I recensionen den 16 september heter det:

> Det är ganska länge sedan Chaplin-farserna räknades till de enklare, specifikt amerikanska filmkomedierna. [— — —] Styckets båda huvudfigurer, luffaren och hans hund, bjuda på en obetalbar humor, och deras öden och äventyr äro konstruerade med en häpnadsväckande fyndighet. Filmen visar också en hel del nog så karaktäristiska interiörer från slumkvarteren, styckets miljö.

Politiken innehåller från starten 1916 biografannonser men bevakningen av biografrepertoaren tycks dröja till året därpå, då korta, osignerade recensioner, ofta bara omnämnanden, införs under rubriken "Vår biografrond". *Charlie — Klisterprinsen (Work)* recenseras den 21 november 1917: "Det muntra lustspelet Charlie — Klisterprinsen bidrager också på sitt sätt att göra aftonen angenäm." Andra filmer får än kortare kommentar: "Röda Lyktan har Chaplins Hälsobrunnen" får man veta den 24 april 1918. Den 12 september 1918 står att *Pantbanken* "friskar upp publiken efter det sömniga dramat".

Recensionerna i Folkets Dagblad Politiken, som tidningen heter från 1918, är osignerade ännu ett par år in på tjugotalet. År 1919 ökar annonsutrymmet betydligt och även recensionerna sväller ut under hösten 1919 till att fylla en hel spalt, betitlad "Filmvärlden". *Ett hundliv* blir entusiastiskt anmäld den 16 september 1919: "... Stycket är mästerligt hopkommet med våldsamt skrattretande poänger."

I Dagens Nyheter signerades recensionsspalten 1915 för det mesta Marfa & comp. Det ligger nog en ringaktning av filmen i systemet att filmrecensenterna inte individualiseras med egna signaturer. Chaplin-filmerna blir under hela tiotalet ogint behandlade i Dagens Nyheter när de inte negligeras helt. Den 13 november 1917 heter det (vilket även Asplund uppmärksammat): "Det är oförklarligt hur Chaplins osmakliga figur kan väcka några sympatier, ty det är varken humor eller mimik hos honom. Han bara bär sig fånigt åt på sitt varietébesök!" Den 20 november 1917 talas om en "Charlie-Chaplin-fara". *Chaplin som banktjänsteman (The Bank)* var "lika renons på humor som alla andra filmer av hans slag".

En positivare attityd, om än något nedlåtande, kom med *Ett hundliv*. Det måste erkännas, heter det i recensionen den 16 september 1919, att "Chaplin där åstadkommer något av det roligaste man sett honom i". Den följande meningen ger en inblick i vad man ogillat i hans tidigare filmer: "Chaplin är mindre burlesk och rå och mera komisk än han någonsin varit förut." Den 25 november 1919 recenserades *På axel gevär (Shoulder Arms)*, dock ej av

Marfa, eftersom spalten denna gång endast är signerad & comp. Det sägs att filmen var av samma klass som *Ett hundliv,* "full av ofantligt dråpliga situationer", "oförarglig", "utan några agitationsmoment".

I Stockholms Dagblad heter recensionsspalten 1915 "Veckans biografpremiärer" eller "Biografpremiärerna" och är stundom osignerad, stundom undertecknad Kino. Detta nom de plume står under en recension med en ödesdiger felstavning den 7 september 1915: "I 'Charlie som landstrykare' få vi göra bekantskap med en ny humorist Charles Chaptin som utomlands väckt uppseende och som särskilt tycks slå an på de små."

År 1916 kallar sig recensenterna Chinoise et C:ie, och dessa skriver åtminstone till 1919. Den 6 november 1917 är deras inställning rätt välvillig. Om *Chaplin som sjöman (Shanghaied)* heter det: "... Chaplinlustspel i två akter som inte är så tokigt..." Men tre veckor senare har den kinesiska signaturen fått nog: *Charlies dröm* på Brunkebergsteatern "passar lika litet här som på varje annan hyfsad biograf". I recensionen av *Hälsobrunnen* den 16 april 1918 framhålls en viss merit: "Tillvaron av några direkta osmakligheter kunde ej konstateras — och det är ju alltid en förtjänst..." *Pantbanken* får också erkännandet den 10 september 1918 att vara "befriad från direkta råheter".

Med *Äventyraren (The Adventurer),* som recenserades den 21 januari 1919 kommer en försiktig omsvängning: "... oemotståndliga poänger, som kunna locka till och med en icke-Chaplindyrkare till löje..." *Ett hundliv* har enligt recensionen i Stockholms Dagblad "förlösande roliga situationer" och "sublim komik" men här är det säkert inte längre Chinoise och C:ie som står för omdömet. Recensionen är osignerad.

Aftontidningens recensioner från 1915 och hela tiotalet (tidningen upphörde 1920) är kortfattade, ofta bara omnämnanden av filmens titel och biografens namn. Recensionerna är ibland osignerade, ibland undertecknade med -k, -ar eller -sch. Recensionsspalten heter från 1917 "Bio". Chaplin behandlas välvilligt. Recensionen av *Charlie som landstrykare* överensstämmer faktiskt ordagrant — inklusive felstavningen — med recensionen i Stockholms Dagblad samma dag! Om *Chaplin som sjöman* heter det den 6 november 1917: "Den filmen ensam är värd ett besök på Röda Lyktan", och om *Chaplin på varieté* den 14 november samma år: "Filmen har många tokroliga situationer."

Aftonbladet har stora bioannonser som fyller över två spalter hösten 1915, men om det förekommer recensioner detta år är de svårupptäckta. Hösten 1916 finns i alla fall en spalt som heter "Från bio till bio" och den 19 december 1916 anmäls "en Chaplinfilm". Vad filmen hette — *Charlie som strejkbrytare* — uppgavs inte. "Recensionerna" är osignerade till 1918, då signaturerna R-n och R.-& M.- uppträder. Recensionen av *Pantbanken* den 10 september 1918 är dock osignerad: "För en gångs skull chargerar denne

filmens clown inte så ohyggligt utan har begagnat sig av mera stillsamma medel . . ." Den 28 januari 1919 omtalas i recensionen av *Äventyraren* att "skrattsalvorna dånade genom lokalen", och den 25 februari har publikens entusiasm smittat av sig på den anonyme recensenten. I varje fall har han (eller hon) omprövat sin inställning till Chaplin: "Man får lov att säga att Chaplin börjar ta sig, eller kanske rättare att vi mer och mer börjar förstå amerikansk humor . . ." År 1919 upptar recensionerna stundom upp till två spalter.

Man kan av detta urval Chaplin-recensioner se att recenserandet i allmänhet blev mer seriöst och omfattande från åren 1918 och 1919. Chaplin slog igenom på biograferna 1917. Detta år kunde fem biografer samtidigt köra Chaplin-filmer för en begeistrad publik, de negativa recensionerna till trots. Det är uppenbart att kritikerna inte var opinionsbildare för massorna som besökte biograferna. Den film som innebar ett genombrott för Chaplin hos kritiken var *Ett hundliv*. Geniförklaringen kom den 21 mars 1922, efter premiären på *Chaplins pojke (The Kid)*. Nu prisade kritikerna Chaplin som människokännare, filosof och genial konstnär.

Stockholms Dagblad skrev i en osignerad, lång recension med bild: "En film som faktiskt är överdådig och vad mera är: den är en absolut nyskapelse." I Svenska Dagbadet skrev Les deux: "Här får . . . det medlidande med och den förståelse för människorna och allt mänskligt, som är grundackordet i Chaplins livsuppfattning och konst, fritt lopp . . ." Den osignerade anmälan i Folkets Dagblad Politiken berörde filmens svenska redigering: ". . . ett nytt bevis på Chaplins genialitet [— — —] Den svenska publiken har genom nedklippning bestulits på en tredjedel av filmen."

Stockholms-Tidningens Chaplinfientliga kritiker, som dolde sig i samlingsbeteckningen X.X.X. ersattes av -bie i recensionen av *Chaplins pojke* och recensenten tar tillfället i akt att ironisera över sina ogina kolleger: Chaplin

> har i mångas medvetande stått som representanten för skäligen billig proletärhumor som människor med kultiverad smak ansett vara under sin värdighet att förströ sig med — om de också i all hemlighet skaffat sig ett förlösande skratt på hans bekostnad.

I Dagens Nyheter skrev Marfa:

> I Chaplin upplever man också för första gången en amerikansk regissör som ej i första hand strävar efter effekten. Han ger ett stycke liv. [— — —] Han har hela sin geniala uppfinningsrikedom och sin egenartade humor kvar, men han har tuktat och slipat den så att den gnistrar som en diamant av både eld och tårar . . .

I Social-Demokraten poängterade signaturen Nick Chaplin-filmernas fräna människo- och miljöskildring och tragiska underton:

> I Emigranten, Lugna gatan, Ett hundliv och nu senast i Chaplins pojke är det livet på skuggsidan av världen, som skildras. New Yorks Westside eller Londons Eastend få tjäna som förebild till miljön, och Chaplin själv är icke längre clown, utan en urspårad existens, en originell trashank, huvudfiguren i ett galleri av pariastyper tagna direkt ur livet. Chaplins humor har brott och elände till bakgrund, och bakom det löjliga grinar ofta det tragiska . . .

Tidningarnas filmbevakning var under hela tiotalet sporadisk och många biografpremiärer förbigicks med tystnad. Chaplins kortfilmer, som bara var en del av biografprogrammet, blev stundom negligerade även när programmet i övrigt recenserades. Tidningarnas olika grad av folklighet kan knappast avläsas i recensionerna. Snarare tycks annonsörerna och inte läsekretsen ha påverkat filmanmälningarnas utrymme. Inte heller är tidningarnas politiska tillhörighet märkbar i filmkritiken av Chaplin-recensionerna att döma, om man frånser en formulering i Folkets Dagblad Politiken den 25 februari 1919: "Chaplin i den mindre hedervärda egenskapen av strejkbrytare" — det var hela recensionen!

KAP. 18. PORTRÄTT AV FYRA KRITIKER

Robin Hood

Bengt Idestam-Almquist brukar kallas Sveriges förste filmkritiker. Om han inte var först, så var han dock den som förnyade filmkritiken och gjorde den till en litterär genre. Han gick energiskt in för att reformera publiksmaken och främja den äkta konstnärliga filmen som inte lyste med lånta fjädrar. Falskt djupsinne och tomt esteticerande var han på sin vakt emot. Han fick namn om sig att vara Stockholms strängaste kritiker, men det säger inte mycket. I själva verket var han generös och övervägande positiv. Hans kärlek till filmen gjorde att han ogärna utfärdade kategoriska förkastelsedomar. "Jag var djupt förälskad i filmkonsten. Därför kunde jag sällan vara riktigt sträng", säger han själv i en intervju.[15]

Bengt Idestam-Almquist är född i Åbo 1895, uppvuxen i Sankt Petersburg och filosofie licentiat i Uppsala i konsthistoria. Åren 1917—1919 var han anställd vid svenska beskickningen i Ryssland och upplevde revolutionen på nära håll. På uppdrag av Kommerskollegium och Exportföreningen skrev han sedan en bok om sina erfarenheter, betitlad *Sovjet-Ryssland. Industri, handel och koncessionspolitik,* 1923. Ungefär samtidigt publicerade han en artikelserie i dessa ämnen i Stockholms-Tidningen, till vars medarbetarstab han snart knöts.

I Röda Korsets tjänst gjorde han resor i Sibirien och Kina. Det var på en resa i Orienten hans filmintresse väcktes — det vill säga film hade roat honom sedan barndomen, men nu upptäckte han att film kunde ha konstnärliga kvaliteter. Av en slump hamnade han på bio i Nagasaki. Uppehållet i Japan varade bara ett par timmar och det gällde att uppleva något riktigt japanskt. Idestam-Almquist och hans följeslagare bestämde sig för ett teaterbesök. De beordrade ett par kulier att köra dem till en japansk teater men hamnade, sedan skorna ryckts av dem, på bio![16] Besvikelsen övergick snart i förtjusning.

> På vita duken sågo vi något som vi aldrig sett förr. Något oändligt fängslande. Just det vi åkt ut för att finna. Och i mörkret på sidan om duken stodo två figurer, en till höger, en till vänster, och pratade, högt, imiterande filmgestalterna. De kacklade japanska, de skrockade, de skrattade och gräto. Det var som

> om bilderna fått liv. Vad vi sågo? jo — vi sågo japansk film. Äktjapansk film — gjord i Japan och framställande japanska förhållanden.[17]

Det var en rätt primitiv samurajfilm de hamnat på. Spelstilen var en blandning av västerländskt och österländskt, tekniken var inte mycket att hurra för men det hela var nytt och ovanligt och gjorde starkt intryck.

Bengt Idestam-Almquist började recensera film i Stockholms-Tidningen 1923 och blev året därpå tidningens huvudkritiker. Den frejdige signaturen Robin Hood blev snabbt känd och omdebatterad. Signaturen tog han efter Douglas Fairbanksfilmen med samma namn, som gick för fulla hus 1923; han tilläts inte av redaktionschefen att använda det fyndiga anagrammet Ide-al-ist.[18] Förvisso var han både idealist och orädd äventyrare, som kämpade mot filmindustrins avarter och allmänhetens fördomar och dåliga smak. Hans stridslystnad misshagade stundom filmbolagen och han tvingades tidvis upphöra med kritiken. Droppen som kom bägaren att rinna över första gången var 1 november 1924, när Robin Hood inte behagat uppskatta regin i Wallace Worsleys *Ringaren i Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame,* 1923) med Lon Chaney, som var en makalös publiksuccé. Storfilmer var särskilt farligt att angripa, har Robin Hood själv förklarat senare.[19] Avstängningen blev kortvarig den gången. Ett längre uppehåll gjordes hösten 1925 och från hösten 1926 till och med våren 1927 så när som på ett par enstaka recensioner under våren. Recenserandet sköttes i stället av signaturerna Damsel, det vill säga Siri Thorngren-Olin, och E.F.

För Robin Hood var filmen inte som för de flesta filmskribenter ett roligt tidsfördriv utan en livsuppgift, och han gick in med liv och själ för att lära folk förstå film. Hans kritik fick också mycket stor genomslagskraft. Stockholms-Tidningen var landets mest spridda dagliga tidning. Han skrev rappt och kvickt och hade ett mycket personligt kritiskt idiom som utvecklades med åren. De första årens filmbedömning är mer konventionell till formen och saknar den senare kritikens drastiska formuleringar. Som ingen tidigare hade han förmåga att övertyga och övertala. Stockholms-Tidningens Söndagsbilaga fick nytt ansikte när Robin Hood 1925 övertog redigeringen och bland annat införde en stående film- och teatersida. Det var den första moderna söndagsbilagan i svensk press och den nådde en mycket stor läsekrets. Andra tidningar tog snart efter idén. I Robin Hoods Söndagsbilaga skrev även andra om film, till exempel Ragnar Allberg och Sven Stolpe.

Robin Hood blev Stockholms-Tidningens huvudkritiker samma år som Béla Balázs stora filmestetiska verk *Der sichtbare Mensch* utkom, 1924. Liksom Balázs — som Robin Hood ej läste under stumfilmstiden men säkert tog intryck av indirekt — betonade Robin Hood närbildens och montagets betydelse för filmens formspråk, konstgrepp som de ryska regissörerna med Sergej Eisenstein i spetsen utvecklade till mästerskap. Robin Hood blev den ryska filmens svenska upptäckare och främsta uttolkare.

Den första film av Eisenstein som visades offentligt i Sverige var *Dagar som skakat världen,* senare omdöpt till *Tio dagar som skakat världen (Oktober,* 1927). Den hade premiär i Stockholm den 24 september 1928. Kritikerreaktionen var blandad, mest negativ. Filmen avvisades av flera tidningar som virrig bolsjevikpropaganda. Robin Hood var hänförd. "Eisensteins senaste — som skakat världen" anmäldes i panegyriska ordalag. Han jämställde filmen med Dostojevskijs och Tolstojs sociala romaner, vilket på sina håll väckte anstöt. Robin Hoods konsekventa och energiska propaganda för den ryska filmkonsten var en betydelsefull opinionsbildande insats. Hans recension av *Dagar som skakat världen* återges här oavkortat:

> Som en stark och frisk stormvind kommer Eisensteins "Dagar som skakat världen" och sopar undan amerikanernas dalt om ryska revolutionen. Hollywoods kulisser blåsa omkull som korthus och sminket virvlar undan som smutsigt damm. Här möter oss verkligheten. Betydligt mindre bovaktig och tandagnisslande än amerikanernas geschäft i revolutionär romantik, men i stället hundrafalt mäktigare.
>
> Ej ett ögonblick har man känslan att man sitter på biograf. Stormvinden griper en och slungar en tillbaka i tiden 11 år och 1 månad. Man står mitt uppe i verkligheten, man pressas in i sammanhanget, man blir en man i ledet, man lever med i händelserna med samma intensiva spänning och hets som darrade i nerverna på folk — åskådare och deltagare — under de historiska dagarna november 1917, som kom att skaka världen ännu våldsammare än franska revolutionen.
>
> Man huttrar i brödköerna. Man sover liggande på gatan med snön vinande kring saluhallarnas knutar — för att avhämta sin fattiga brödranson, som krymper för varje dag. Man jäser som en påfågel med Kerenski, när han stiger uppför Vinterpalatsets vita marmortrappor och med varje våning stiger i rang tills han som "diktator" inträder i kejsarens privatvåning och tar hans sängkammare i besittning. Man är med när Lenin hemligen återvänder till Petrograd och på finska järnvägsstationen håller sitt första brandtal från en pansarvagn för hurrande soldater och arbetare. Så komma händelserna slag i slag. De väldiga demonstrationstågen, som splittras av polisens kulsprutor i hörnet av Nevski och Sadovaja — en storartad scen, fotograferad uppifrån. Brandtalen från dansösen Ksesjinskajas palats. Trängseln i Smolnas korridorer. Kornilovepisodens vilda Kaukasusryttare med ciselerade silverdolkar. Tills kuppen brakar lös med kryssaren Aurora dundrande från Nevan och bolsjevikerna stormande öve Slottsplatsen mot Vinterpalatset, försvarat av kvinnobataljonen bak vedtravar.
>
> Blott en enda gång har regissör Eisenstein tagit parti. Det är då borgarklassen karikeras med denna vassa, expressiva döderhultkomik, som man känner från modern rysk teater. Annars håller han sig till sak. Berättar historia. Naturligtvis kan man räkna ut var hans sympatier äro. Kerenski blir en uppblåst narr — men mask, minspel, rörelse äro fullt korrekt återgivna, hånet kommer fram endast i parallellbilderna med Napoleonstatyn, den kranslämnande Nike och den stjärtpösande påfågeln. Men för Vinterpalatsets borgerliga försvarare har Eisenstein intet hån, endast medkänsla. Det är trötta, skeptiska, likgiltiga officersaspiranter — och loja, fåfänga kvinnor med koketta brösthållare av spets och sidenband under soldatblusen. Gripande är episoden med den nervnedbrutna kvinno-

soldaten, som minuterna innan stormningen brister lös får se Rodins "Våren", denna underligt ljusa och lyriska marmorgrupp: den nakna ynglingen kyssande den nakna, hängivna flickan. I kvinnogestaltens blickar läses hela den sorgsna tragedien:

— Vad har jag, en kvinna, i politiken att göra? Vad angår mig vita eller röda — mot det enda stora i livet: kärleken. Men nu är det för sent.

Aldrig har en historisk film gjorts med större resurser. Eisenstein har haft hela Petrograd till sitt förfogande. Man har kunnat stänga av vilka delar han velat. Han har behärskat broar, gator, torg, palats, kejserliga våningar och kejserliga vinkällare. Ej en enda ateljéscen i hela filmen. Allt är äkta. Och människomassorna äro lika väldiga, lika 10 000-hövdade som de voro år 1917. Därför har filmen större historiskt värde än hela bokhyllor av historieböcker med de lärdaste namn i guldsnitt på de halvfranska ryggarna.

Men inte ens detta enastående material hade blivit en film av så överväldigande verkan, om inte en man som Eisenstein haft hand om tyglarna. Vilket tålamod, vilken omsorg vid val av typer för Kerenski, Lenin . . . så fullständigt porträttlika. Vilken energi i repetitionen av masscenerna. Vilken kraft i gestaltningen av genrescenerna. Och vilken konstnärlig blick.

En vanlig filmregissör nöjer sig med att åstadkomma goda scener. Sedan klistrar han ihop dem till en nöjaktigt flytande serie. Eisenstein arbetar annorlunda. Han gör först de spelade scenerna. Så fotograferar han en massa karakteristiska, expressiva bilder av arkitekturdetaljer, darrande kristallkronor, lustiga marmorstatyer, detaljer, detaljer, detaljer . . . Så börjar det egentliga konstskapandet. Med vild bravur knådar han ihop materialet — kontraster, paralleller, rytmomkastningar, stegringar, stegringar tills vita duken är ett flimmer av sekundkorta bilder och man tappar andan.

Jag tvekar inte ett ögonblick att som konstverk ställa "Dagar som skakat världen" i jämbredd med Dostojevskis och Tolstojs sociala romaner. Trots att den saknar "Potemkins" vilopunkter och varma, inspirerande känslopatos.[20]

Robin Hoods styrka som filmrecensent ligger inte minst i hans förmåga att i ord levandegöra den recenserade filmens stämning och innehåll, så att läsaren ser filmbilderna framför sig.

I en recension 14 oktober 1928 av en film av den ryska kvinnliga regissören Preobrazjenskaja framhöll han den ryska filmens nyvunna ledande ställning:

Vill man se lugnt, objektivt och opolitiskt på saken måste man erkänna att den ryska filmen för närvarande är sprängstoffet och utvecklingsbäraren inom filmvärlden. Fältherrestaven ärvs från land till land. I begynnelsen var det Amerika, så blev det Sverige, sedan följde i tur Amerika, Tyskland, Frankrike, Ryssland. Också ryssarna komma väl småningom att tappa fältherrestaven ur slappnande händer — men just nu äro de bra.

Vi ha sett den expressionistiske formsökaren Eisenstein — oförstådd av många, hyllad av många. Vi ha sett regissören Pudovkin av "En moder", blandande expressionistisk form med mänsklighet. Vi ha haft "Gula biljetten" — en vass, naturalistisk karaktäristik av storstadslivets avigsidor. Och nu kommer denna Rex-film[21], lugn och traditionell i formen, så olik Eisenstein som möjligt, skildrande bönder, bondeliv, bondedrama som ingen annan filmkonst förmått.[22]

I den ryska filmkonsten beundrade Robin Hood mest kameraarbetet med de verkningsfulla närbilderna, klippningen — montaget — och skådespelarnas äkthet. Eisenstein satte han högst. Dennes *Kampen för jorden (Generallinjen,* 1929) såg Robin Hood utomlands i början av 1930 och karaktäriserade Eisensteins stil i en recension i Biografbladet:

> Inte en enda bildruta, en enda scen, en enda detalj i hela det mäktiga verket som skulle ha kommit till av en slump. Varje bild originell och utsökt, levande och kraftmättad. Och vilken hopklippning! Vilken rytm! [— — —] I "Generallinjen" har oändlig omsorg nedlagts på varje kamerainställning. Bilden fångar hela naturen, dess skönhet, friskhet, dess kvävande hetta och sandstorm. Man har luft, atmosfär, skönhet. Och man har människor. Regissören har lurat och spionerat på sina statister för att fånga dem just i rätta ögonblicket, få den rätta blinken i ögonen, den rätta skiftningen över ansiktet, den rätta gesten, ställningen. Och han har med oändlig möda fogat ihop sina småbilder till en verkningsfull stegring, och där han ej nått tillräcklig stämningshöjd med de realistiska filmrutorna, har han kallat på hjälptrupper från andra håll: bilder av fontäner, vattenfall, explosioner, som han fogat in för att symbolisera den organiska känslospänningen.[23]

Under den återkommande rubriken "I dag" i Stockholms-Tidningens Söndagsbilaga berörde Robin Hood den 2 september 1928 den känsliga frågan om censurens behandling av de ryska filmerna. Robin Hood ironiserar över censuringripanden på grund av det "olämpliga" innehållet i filmerna:

> Man måste skänka de herrar, som av ödet och statens myndigheter satts att censurera film, en sympatisk och medlidsam tanke. Vad skola de ta sig till med den ryska filmen? Den är numera erkänd över hela världen, som en konstprodukt av hög rang, den spelas i Berlin, i Paris, vid Broadway, det skrives den ena boken efter den andra om den, och till och med amerikanarna frukta den som konkurrent. Den kan alltså inte nonchaleras. Men å andra sidan: dessa ryssar äro ju omöjliga, de kunna omöjligt hålla sig på mattan. De ha en bestickande form! De ha ett gripande konstnärligt allvar! Men, men, men — *ämnena,* som form och allvar samla sig kring, äro alltid mer eller mindre olämpliga, opassande, chocking. Det är som om ryssar inte kunda inspireras av annat än vågade, ruskiga ämnen. Tänk på Dostojevski! Usch.

Robin Hood beundrade inte bara den ryska filmkonsten. Han försvarade också den amerikanska filmen för dess friska realism, dess snabba tempo och tekniska briljans gentemot dess talrika belackare. Recensionen av flygfilmen *De fördömdas legion (The Legion of the Condemned,* William Wellman 1927) för att ta ett exempel i högen av amerikanska filmer, inleds med en reflexion om krigsfilmen som genre. Han hävdar att en genre aldrig kan förstöras genom hårdexploatering. De enskilda filmernas kvalitet är avgörande och genren kan ständigt förnyas.

> Man har talat om krigströtthet i filmbranschen — att bolagen skulle ha tröttat ihjäl sin filmpublik med skildringar av stora världskriget. Och det är sant, så vitt det gäller film där kriget varit självändamål och inspelningsbolagen berusat sig med maktkänslan att kunna föra världskrig själva — med kreverande granater, knattrande kulsprutor, svidande regn över leriga skyttegravar, där stackars blöta statister fått kravla omkring på alla fyra i modden. Ju mer de stökat till sig, dess bättre. Dessa grisiga, kreverande filmer, där kriget för krigets egen skull och orkestertrumslagaren för kanondundrets skull spelat huvudrollen — dessa tekniska bravurfilmer är man verkligen utled vid. Men själva genren? Aldrig. Genren betyder föga i film. En miljö kan synas omodern, uttröskad. Men så kommer en ny god sak, inspelad i den gamla miljön, och strax verkar genren ung och frisk igen. "De fördömdas legion" är en sådan god film — en av de allra bästa denna höst. Stark, manlig, brutal. Den har en handling så klar och kraftig att den förmår fylla hela filmen ...

Till filmens förtjänster hörde den ännu okände Gary Cooper, som tidigare skymtat i *Örnen (The Eagle,* Clarence Brown, 1925) med Rudolf Valentino och som fick sitt genombrott 1929 i Victor Flemings westernfilm *The Virginian.* "Gary Cooper", skriver Robin Hood, "är ämnet till en stor filmhjälte av nytt och sympatiskt slag. Vackert, kärnfullt allvar i blicken. — Mogen men samtidigt pojkaktigt skygg och förteget lyrisk. Om jag vore flicka skulle jag tycka om den karlen. Ty karl är han."[24]

Till de amerikanska favoriterna, och favoriterna överhuvud taget, hörde James Cruze, vars film *The Covered Wagon,* 1923, Robin Hood lovordade för dess "mäktiga, enastående vackert fotograferade miljöskildring" och episka bredd — "ett stycke modern Homeros".[25]

Cruze hör till de få gudabenådade, skriver Robin Hood i recensionen av *Skrattar bäst som skrattar sist* och inleder artikeln med en allmän reflexion om regissörens roll vid filmskapandet:

> En film är ju ett verk av många personer: författare, skådespelare, arkitekter, fotografer, belysningsmästare, otaliga andra. För att en film skall bli mer än industri, mer än en summa goda yrkesprestationer, fordras att regissören är en kraftfull personlighet och konstnär. Det är inte nog med att bara vara konstnär. Blodfattiga och klena artistsjälar göre sig inte besvär![26]

I recensionen av *Bakom filmens kulisser (Merton of the Movies,* 1924) av James Cruze beklagar Robin Hood att Cruze är allt för amerikansk för att den svenska allmänheten skall kunna uppskatta honom. Han beklagar också att konstnärer inom filmmediet aldrig kan få samma position som till exempel en skönlitterär författare. Cruze är den borne berättaren: "Om Cruze vore romanförfattare, skulle han för länge sedan ha varit en berömd storhet inom litteraturen — Jack Londons överman. Men nu har han ägnat sig åt en efemärare konstart — filmen. Och hans namn kommer aldrig att bli känt som Jack Londons."[27]

Buster Keaton betecknade Robin Hood som genialisk i recensionen den 17 mars 1925 av *Skepp ohoj (The Navigator,* 1924) — ett starkt ord som Robin Hood inte slösade med.

> Situation växer fram ur situation organiskt, lugnt och stilla. Ingen hets, intet jäkt. Stillsamt hamnar man i den ena sympatiskt löjliga situationen efter den andra. Infallen komma spontant och frodigt. Naturligtvis ligger där ofantligt mycket arbete bakom, beräkningar och kalkyler. Men det märks inte — filmen verkar improviserad. Det är just där det geniala ligger.

Men det lyckade helhetsintrycket beror inte på scenariot:

> Ju mer man studerar film, dess tydligare uppfattar man arkitektens och fotografens roll. De döda tingen spela en ofantlig roll. Det gäller i USA tydligen för det första att ställa in människorna i en miljö, som gör sig fotografiskt. Och för det andra att fotografera rätt, välja de riktiga bakgrunderna, blanda detaljbilder och översiktsbilder i rätta proportioner.

Fotografer måste ha skapande fantasi, vara konstnärer summerar Robin Hood och passar på att peka på Sveriges efterblivenhet i detta avseende.

Ernst Lubitsch hörde också till Robin Hodds favoriter:

> "Äktenskapsvirveln" är exempel på ett stort resultat, uppnått med små medel. Medlen i denna ypperliga film äro i själva verket så obetydliga att knappast någon annan än Lubitsch vågat sig på experimentet att koka soppa på de spikarna. När vi säga spikar mena vi inga tolvtummare, utan nubb — spetsiga spikar som stickas. "Äktenskapsvirveln" är nämligen vass och kvick. Den är spirituell och förfinat rolig.

Med spiksoppan avser han inte manuskriptet eller skådespelarna, som han fann lysande, utan uppsättningen som var oamerikanskt enkel och torftig. I filmen låter Lubitsch människorna helt dominera.

> Han har velat arbeta i människomaterial. Inga stora hela mänskliga känslor har han visserligen velat framställa, men dock en lek med mänskliga känslor, en kultiverad och lätt lek i Schnitzlers stil. Han arbetar i nyanser. De finaste skiftningar har han arbetat fram i sina skådespelares ansikten. Han ger sig god tid. Långa närbilder. Men — han träffar prick i vartenda kameraskott.[28]

Huvudsaken i en film är handlingen, slår Robin Hood ideligen fast. Han får stöd av den tyske filmteoretikern Guido Bagier, vars bok *Der kommende Film* från 1928 åberopas: En film skall först och främst ha en handling, en idé. Och denna handling skall utveckla sig raskt och psykologiskt riktigt. Det är ett faktum att den minsta psykologiska eller sakliga utvikning är nog för att sätta ned en films spänning — att en aldrig så fint uttänkt bihandling, som korsar huvudhandlingens rena linje, tråkar ut oss och verkar i sämsta mening "litterär" och "påklistrad".[29]

I King Vidor's *En av de många (The Crowd,* 1928) fann Robin Hood ett exempel på amerikansk films styrka: förtätad handling och stark realism fångad med skicklig kamerateknik. Robin Hood hade alltid blicken skärpt för de filmiska kvaliteterna, och i den här recensionen förenar han sig med kameran i dess storslagna skildring av New York:

> Hastiga bilder från gatukorsningar inkopierade i varandra, utsikter från skyskrapor, broar, järnvägar, hamnar, hus. Och människor. Millioner människor. Slutligen stannar kameran vid foten av en skyskrapa, åker upp för fasaden, blir stående vid fönstret högt uppe, kliver in genom fönstret. Kameran plöjer sig fram genom mängden av kontorister och stannar vid en namnskylt: filmens hjälte.

Robin Hood konstaterar att King Vidor arbetat med rysk film för ögonen: "Det är ryssarnas äkthet och innerlighet, han eftersträvat. Inga kulisser. Allt är verkligt. (Endast ibland stiliserar han med interiörer och kamerainställningar i tysk stil.)"[30] Kulturella notabiliteter bevistade premiären, noteras det i recensionen: Erik Axel Karlfeldt, Carl Laurin, Albert Engström och Isaac Grünewald.

En annan amerikansk film som lovordas är *En natt i hamn (Docks of New York,* 1928) av Josef von Sternberg. Robin Hood beskriver målande inte bara handlingen utan miljön, belysningen:

> Sternberg har här beträtt samma sälla jaktmarker som i den första filmen: en stor hamn. Där är hans rätta rike. Han älskar denna fantastiska värld av skjul och plaskande, oljigt vatten. Ångare, kol och sjömän. Sjömanskrogar och sjömansflickor. Han sveper in det hela i dimma och mörker och rusk, där enstaka lyktor rita sina krumelurer på vattnet, som sakta skvalpar mot ruttnande bjälkar. Han älskar Venedigstämningen i hamnarnas utkanter.
>
> Von Sternberg är en stor artist, en av filmkonstens största. I "En natt i hamn" har han arbetat inspirerat. Han har letat upp de mest pittoreska träkåkar i Newyorks dockor. Han har lekt med sina strålkastare kring kåkarna, låtit dem måla sotsvarta skuggor och kvicksilvervita glansdagrar. Han har trollat fram de vackraste tavlor.

"En natt i hamn", avslutar Robin Hood, "är en stor film. Den är konst."[31]

Psykologisk sanning är ett oavvisligt krav för Robin Hood, intrigen skall vara psykologiskt trovärdig, människoskildringen äkta. Dessa krav uppfylldes av Lewis Milestones *Förrädaren (Betrayal,* 1929) med Emil Jannings i huvudrollen och ryssen Soussanin som manusförfattare: "En film av nästan rysk kraft och sanning. Äkta människor, äkta psykologi . . ." Emil Jannings karaktäriseras träffande:

> Jannings får utveckla sin kända talang att vara jovialisk, stjärtsvängande tysk familjefader, som älskar att tvätta barn i ansiktet. Jannings får visa sin förmåga att plötsligt slå om från bullrande, öldrickande glädje till tragiskt, ursinnigt allvar

när han upptäcker hustruns otrohet. Men fast man känner igen varje skiftning i Jannings ansikte och varje vippning på hans kropp, fångas man av den breda sensuella mänskligheten hos hans personlighet.[32]

Tjuven i Bagdad (The Thief of Bagdad, 1924) med Douglas Fairbanks hörde till Robin Hoods favoritfilmer och i recensionen får han tillfälle dra paralleller till ett av sina specialområden — balett:

I "Tjuven i Bagdad" upplever ryska baletten sin rikaste blomstring — kvantitativt sett.

Ryska baletten? undrar läsaren. Vad har Fairbanks med Ryssland att göra? — — — Jo — "Tjuven i Bagdad" är ättling i rätt nedstigande led till den restaurerade ryska balett, vars rörelsestil utbildades av Fokin, och vars dekorationsstil grundlades av den geniale Vrubel, fortsattes av Sierov och blev berömd i Västeuropa genom Bakst, Benois, Golovin ... Se på Sierovs ridåskiss till "Scheherazade". Där ha vi Bagdadtjuvens vinghäst och underliga slott! Tjuvens praktfulla persiska orientalism återfinna vi i Baksts "Scheherazade", tjuvens kinesiska orientalism i Benois "Kejsarens näktergal" ... "Tjuven i Bagdad" är en stegring av allt detta, en stegring i det kolossala. Här om någonsin briljerar filmkonsten med sin tekniska överlägsenhet: vad en Sierov, en Bakst, en Benois blott drömt, och nöjaktigt målat upp på kulissväv, det har Fairbanks och hans arkitekt Menzies förverkligat, byggt i tredimensionell jätteform. "Tjuven i Bagdad" är förverkligandet av en gammal skönhetsdröm, drömmen om den övermänskligt praktfulla, övermänskligt romantiska sagoorienten — ett kulturellt stordåd! Fairbanks har lånat inte bara dekorationer och dräkter från baletten, utan även rörelserna. Själv dansar han Fokin filmen igenom — Fokinpantomim! Men även de andra figurerna, främst kvinnorna, äro instruerade med beundransvärd omsorg och stilkänsla. Inga stilbrott! Helheten fullständig. Filmen är i sitt slag fullkomlig — och öva kritik vore förmätet. Man skall bara inte glömma, att Fairbanks velat ge — balett! Ett lätt och gladt sagospel, som tjusar med sin prakt och betager med sin barnsliga charme.[33]

Engelsk film fanns inte mycket att säga om. I en recension 1928 av *Faraos sjunde ljusstake,* en engelsk filmfars, gör Robin Hood analogin:

Engelsk film bör ännu så länge betraktas som en ung dam på 14 vårar. En sådan dam — antingen hon kallar sig backfisch eller flapper — är ännu ingenting bestämt. Hon är bara ett löfte med för långa ben.[34]

Tysk film fann Robin Hood ofta allt för artificiell och estetiserande. *Doktor Caligaris kabinett (Das Kabinett des Doctor Caligari,* 1919) hade gjort starkt intryck på honom, men dess inflytande på efterföljande filmer var förödande. Det instängda, osunda, hysteriska i tyska filmer repellerade honom. Utvecklingen fick honom att se på den expressionistiska doktorn mer mer kritiska ögon: "Man vill inte ha 'konstnärlig' film i tysk bemärkelse. Doktor Caligari. Gud bevare oss. Man vill ha 'vanlig' film, men genomandad av skapande fantasi", skrev han 1926.[35]

Varieté (Varieté, 1925, av E. A. Dupont), *En valsdröm (Ein Walzertraum,* 1925 av Ludwig Berger med Willy Fritsch) och i viss mån *Sista skrattet (Der letze Mann,* 1924 av F. W. Murnau), som alla visades 1926, ingav Robin Hood stora förhoppningar och pekade på en konstnärlig tysk offensiv, medan han mottog följande års stora filmer *Faust (Faust,* 1926 av Murnau) och *Metropolis (Metropolis,* 1926 av Lang) med kylig respekt. De

> voro mera två sista mohikaner från krigs- och efterkrigstidens isolerade expressionistiska Tyskland än representanter för den nya, friska amerikaniserade tyska filmkulturen. Båda voro i sitt slag storartade, men höra mera hemma på filmmuseum (om det funnes något sådant) än i levande livet.[36]

I en sammanfattning av filmsäsongen 1926—1927 konstaterade Robin Hood att den europeiska filmen höll på att bryta igenom de amerikanska linjernas taggtrådsstängsel. Islossningen förklarar han med att tyska och franska filmmakare har lärt av Amerika och amerikaniserats fördelaktigt till det yttre, medan den amerikanska filmen å sin sida förnyats genom friskt blod från Europa. "En allmän utsuddning av gränserna har ägt rum, en allmän sammansmältning."[37]

En lyckad förening av amerikansk verklighetsdoftande realism och tysk stilisering fann Robin Hood i Murnaus Hollywoodproducerade *Soluppgång (Sunrise,* 1927). Men generellt såg han inte med blida ögon på det tyska inflytandet.

> I "Soluppgång" har den virtuosa tyska regi- och fotografi-tekniken hos Murnau och hans medhavda fotograf korsats med den amerikanska vitaliteten och känslofriskheten hos George O'Brien och Janet Gaynor. Resultatet har blivit lyckligt. Ty den tyska sterilitetens skickliga men kalla hand har ej förmått kväva den friska amerikanska livsglädjen.
>
> Men tendensen är farlig. Man önskar inte att tyskarnas inflytande skall bli för stort i Amerika. Man såge nog helst att amerikanarna lärde sig tyskarnas teknik snabbt och smärtfritt och sedan läte tyskarna packa sina kappsäckar och resa hem igen.[38]

Men inte alltid blev blandprodukterna lyckade. I recensionen av Lubitschs film *Edelweiss (Eternal Love,* 1929) med John Barrymore och Birgitte Helm låter Robin Hood ironien flöda:

> Man försätts i den rätta stämningen redan från början, när käcke schweizerjägaren Barrymore kommer hemklivande över naftalinsnön med den stelbenta uppstoppade gemsen hängande över axeln. Den rätta stämningen bibehålls sedan till slutet, då fräulein Helm i bara blusen och jägaren Barrymore i tjock päls — som han inte erbjuder henne! stå ute i snöstormen och frejdigt stiga in i lavinen och levande begravas, varefter en grann måne tittar fram.[39]

Fransk film var sällan i Robin Hoods smak. De modernistiska försöken var rätt misslyckade. "Fransmännen kunna inte bygga film", skriver han apropå filmen *Hjärtats begär.* "De använda texter på samma illa valda ställen som regissörerna på gubben Noaks tid."[40]

Först när stumfilmstiden redan var till ända, fann han en pärla i fransk film: René Clairs *Sången om Paris (Sous les toits de Paris,* 1929) kallar han "en bagatell som blivit ett betagande konstverk" och snuddar i recensionen vid fransk film i allmänhet:

> Hur ha ej fransmännen brottats med problemet film utan att lyckas åstadkomma mer än döda bilderböcker, döda abstrakta små experiment och hyggligt sentimentalt mischmasch. Och så med ens produceras detta konstverk, denna klassiskt rena, organiska film, skälvande av mänskligt liv och artistisk förfining. En vackrare film har sällan givits. Bild efter bild konstrueras fram, läcker som ett modernt stilleben. Fotografen karaktäriserar djärvt som en ryss men mjukare och fullt originellt. Ben som plaska längs regniga trottoarer, regn som rinner längs barernas skyddstak av tyg. Varje scen är sedd med egna, friska ögon, — och man njuter och gläds att något sådant kan åstadkommas även i ljudfilmens tidevarv.[41]

I den svenska filmproduktionen fann Robin Hood i början av sin verksamhet en hel del berömvärt även om han också påpekar den dåliga återväxten av dugliga regissörer. Per Lindberg hörde till de nya förmågor, som Robin Hood hade stora förväntningar på. Debutfilmen *Anna-Clara och hennes bröder,* som hade premiär den 19 november 1923, hade inget av teatermannen Lindbergs djärva modernism:

> Emellertid — "Anna-Clara" visade sig inte alls vara ett modernistiskt Caligari-experiment, trots vissa sympatiska nyheter. Det var en film direkt framsprungen ur gammal, fin svensk borgarkultur. Med dess fel och förtjänster. Fel: en viss stelhet, långsamhet, en känslans sträva reservation. Förtjänster: förnämhet, älskvärdhet, aristokratiskt — säker smak.[42]

I Lindbergs filmatisering av Elin Wägners *Norrtullsligan* fann Robin Hood den 27 december 1923 många originella grepp och färre longörer än i debutfilmen. Han påpekar att Hjalmar Bergmans manuskript gjort kontorsflickornas väg mindre törnbeströdd och stämningen mindre grå än i Elin Wägners bok och att Per Lindberg helt koncentrerat sig på personerna, som genomgående fotograferats i närbilder, medan han sysslat mycket litet med miljön. Robin Hood anmärker på att handlingen är väl tunn, vilket också huvudpersonernas klädsel ofta är: "skall en kvinna exponera sig, bör hon se ut som en Mae Murray, minst!" Filmen har nya formella ideer:

> Regissörens främsta medel har varit att arrangera, gruppera människorna vackert. Ofta når han lustiga effekter genom att fotografera snedt uppifrån. En högst förfinad estetisk verkan. En genomgående stil, som är helt ny i film.

En annan regissör, som Robin Hood väntade sig mycket av — allt för mycket — var Theodor Berthels, som debuterade 1924. I recensionen den 4 november 1924 av *Folket i Simlångsdalen* skriver han:

> För det första kan hr Berthels konsten att klippa — något som man inte lär mer än till en viss gräns, sedan fordras speciell begåvning. Hr Berthels har överskridit gränsen. Han tycks verkligen ha sinne för filmkonstens rytm. [— — —] För det andra har hr Berthels en beundransvärd förmåga att sätta liv och färg i scenerna.

Robin Hood prisar också Berthels' regi av masscener:

> I "Simlångsdalen" förekomma en rad scener med mycket folk — en zigenarby, ett par folkfester och sannerligen känner man inte en fläkt av själva "The Covered Wagon"! Ingen svensk skulle ha kunnat göra zigenarlägret bättre. Berthels tycks vara ägnad att bli "den svenske Cruze".

Internationaliseringen av den svenska filmproduktionen från mitten av tjugotalet som sågs med oblida ögon av många kritiker, hälsade Robin Hood med viss tillfredsställelse. De svensk-tyska inspelningarna från 1926 — Gustaf Molanders *Hon den enda* och *Hans engelska fru* samt Ragnar Hyltén-Cavallius' *Flickorna Gyurkovics* får mycket beröm.

> Man kan visserligen beklaga, att svensk film förlorat något av sin tunga svenskhet, men när resultatet blir så konstnärligt gott som i Gustaf Molanders opus, faller man till föga. Den tunga svenska pariotismen kan ju läska sig med de otympliga filmapparater som avverka de fosterländska minnena — "Fänrik Stål", "Arnljot" m. m.[43]

John Brunius hade dock lovordats efter premiären på första delen av *Karl XII*. Robin Hood skrev den 3 februari 1925: "Svensk film är rehabiliterad! En filmkonst, som kan åstadkomma sådana verk som 'Karl XII' [. . .] måste vara sund och livskraftig." Särskilt prisades Gösta Ekman och scenerna av slaget vid Narva: "Här lyfter sig herr Brunius till verkligt betydande höjd. Bättre stridsscener ha vi aldrig sett, ja bättre kunna knappt tänkas."

Den svenska filmen hade på det hela taget halkat på efterkälken, menar Robin Hood. Men en ljuspunkt i det svenska filmmörkret var Gustaf Molander. Svältföddheten på god svensk film var stor och när Molanders *Synd* hade premiär i september 1928, en mycket fri bearbetning av Strindbergs *Brott och brott,* anammade Robin Hood den med hull och hår trots att "där syndas svårt mot den psykologiska och konstnärliga sanningen". Kritiken gällde det påklistrade lyckliga slutet, i övrigt fann han filmen och skådespelarna Lars Hanson och Gina Manès storartade.[44]

Ljudfilmen var Robin Hood principiellt positivt inställd till när den först dök upp, men resultaten motsvarade inte förväntningarna, det blev ett förskräckligt stillastående pratande för pratandets egen skull.

Att det inte var för några estetiska landvinningar Hollywood gick in för ljudfilm, klargjorde Robin Hood i en artikel i Stockholms-Tidningen hösten 1928, innan ljudet ännu nått våra gränser. I artikeln beskrivs hur de stora elektriska bolagen genom bulvaner köpte upp aktier i filmbolagen och tvingade dem producera uteslutande talfilm för att få biograferna att göra dyrbara installationer.[45]

När detta väl var gjort visade det sig att Hollywood inte hade mycket att säga:

> när allt detta står färdigt — när en värld väntar på orden för vilkas skull de dyrbara högtalarna installerats — ja då mista herrarna i Hollywood plötsligt målföret, stamma, stöna, kunna ingenting säga. Och placera sedan i panik framför sockerbiten mr Vemsomhelst, vilken pratar, pratar, pratar — utan en tanke i sitt huvud, utan en idé värd att avlyssna — endast för att det dyrbara högtalarsystemet skall sysselsättas, hållas igång, inte rosta igen.[46]

Robin Hood synade kritiskt den amerikanska filmindustrins ekonomiska grundvalar, vilket skedde i en rad artiklar i Biografbladet 1928 till 1930 där trustbildningen och ljudfilmsspekulationerna följdes med oro. En viss villrådighet rådde vid ljudfilmens genombrott om hur talet skulle förmedlas till främmande språkområden. Kopiering av text på filmbilderna ansågs i Sverige vara den bästa lösningen. De första försöken var tafatta, översättningarna lockade ofta till skratt, men i november 1929 deklarerade Robin Hood sin tillfredsställelse med arrangemanget, liksom med den recenserade filmens ljudeffekter:

> Särskild glädje hade publiken när mr. Gran efter att ha tömt ett glas god och läskande alkohol sade:
>
> Ah-h-h...
>
> Ljudfilmens möjligheter! För övrigt tycks man ha kommit långt i konsten att kopiera svenska texter på ljudfilmremsorna. Texterna dugga tätt som talreplikerna, passera snabbt och störa ingen.[47]

Ännu 1930 led många ljudfilmer av oartikulerad svada och fastspikad kamera, vilket framgår av Robin Hoods recension av Hollywoodfilmatiseringen *Cheyneys sista bedrift (The last of Mrs. Cheyney,* Sidney Franklin) efter Frederick Lonsdales pjäs. Han hade också fått pruta på pretentionerna:

> Hur det nu är har man vant sig vid tal på bio, man har vant sig att höra mer eller mindre mystiska ljud när personerna öppna munnen — ljud, vilka ibland bilda ord som man begriper (hur glad och stolt blir man inte då!) Man älskar inte talet när det är där, men man saknar det om det inte är där. Så fördärvad har

> man blivit. [— — —] "Mrs Cheyney" är en typisk 100 proc. talfilm från Hollywood, där det sittes i soffor och kring matbord, och där pratet brusar i en enda stormig ström. Talet är engelskt, icke amerikanskt, vilket också bäst anstår engelska lorder med klingande namn som Dilling... Bra *talfilm,* vilket inte är detsamma som bra film.[48]

Många recensioner av ljudfilm går i besvikelsens och resignationens tecken, men det fanns ljusglimtar: *Den sjungande narren* med Al Jolson fann Robin Hood stor och gripande trots sentimentalitet och formella brister.[49] René Clairs sång- och talfilm *Sous les toits de Paris* var, enligt Robin Hoods anmälan i oktober 1930, idealet för en ljudfilm med sina korta och lättbegripliga repliker — den bästa dittills![50]

I den tyska filmen om *Titanics undergång (Atlantic,* 1930), E. A. Duponts första ljudfilm, användes ljudet mästerligt som komplement till bilden. I sitt logiska och restriktiva bruk av ljud, ansåg Robin Hood filmen epokgörande. Det belyses av denna beskrivning:

> Som bakgrund till dialogen tjänar ej musik, som i vanlig "ljudfilm". Musik förekommer endast när den motiveras av miljön: när en synlig dansorkester spelar, eller när någon sjunger. Däremellan ackompanjeras människorösterna av en stor ångares naturliga ljud: vågornas fräs, maskinernas dunk, ringsignalerna från utkik och kommandobrygga, radioapparaternas knäpp, sirenernas tjut. Genom sin sällsynthet gör musiken stark effekt. Exempelvis när den upprivne Poldi sjunger vid pianot, när skeppsorkestern mekaniskt klinkar slagdängor i paniken, när hymnen stiger mot den mörka himlen.[51]

Robin Hood var själv med om att skriva svensk ljudfilmshistoria. Han författade nämligen tillsammans med Ragnar Allberg den roliga dialogen till den första längre talfilm, som producerades i Sverige, *För hennes skull,* regisserad av Paul Merzbach med Gösta Ekman, Inga Tidblad och Håkan Westergren i huvudrollerna. I den begick man inte misstaget att dränka allt i musik, så snart de agerande stängde munnen. Den innehöll stundom långa tystnader mellan dialogerna.

Men Robin Hood var inte nöjd med ljudet, som han ansåg allt för naturalistiskt och överdrivet:

> Ekmansfilmen har intet sakta musikackompanjemang som underlag till talet. Den är naturalistisk, och i naturen förekommer ingen mild musik som ljuv ledsagarinna till våra vardagshandlingar. Ingen orkester spelar när vi tvättar händerna, gräla med vår hustru eller draga i "pull". I stället förekommer en massa oljud. [— — —] Ekmanfilmen måste genom bristen på musikackompanjemang hitta på olika naturljud i ett streck för att få hål på tystnaden (tystnad är ljudfilmarnas skräck). Dörringningar, telefonringningar, vattenkranar, radio, grammofon, spårvagnar, bilar, tåg, badkar, kyrkklockor. Man märker avsikten och förstummas. Men filmen förstummas inte. Den håller på. Håkan Westergren kan inte gräla med sin fru i 30 sek. utan att börja fingra på gram-

mofonen och sätta igång en skiva. Många scener verka som om de tillkommit bara genom sina oljudsmöjligheter. Oljudet är deras enda "konstnärliga" existensberättigande.[52]

Greta Garbo kom Robin Hood att ägna forskningar på äldre dar. Intresset sträcker sig tillbaka till tiden för stjärnans kometkarriär. I recensionen av Fred Niblos film *Den mystiska kvinnan (The Mysterious Lady,* 1928) den 1 februari 1929 gör han ett försök till psykologisk tolkning av Garbos tjuskraft:

> Men under hela filmen sitter man och grubblar över ett helt annat problem: Greta Garbos storhet. Varför har den kvinnan blivit så stor och så världsberömd? Man kan ej förneka, att strax hon är med i bilden drar hon till sig all uppmärksamheten.
>
> ... Vad är orsaken?
>
> Man kommer till resultatet att Greta Garbos tjusning ligger i vemodet. Hennes trötthet är ej en pose, hon är likadan i verkligheten. Antingen är hon sig själv i film, eller också spelar hon Greta Garbo också i vardagslivet. Troligen båda delarna. Huru som helst: på botten av hennes själ finns en äkta kärlek till konsten och det vackra i livet. Men hon är ingen stark människa. Hon vill så mycket, men orkar inte med det. Därav detta milda vemod, som genomsyrar hennes roller. Männen känna sympati, och kanske en gnista medlidande: ty de älska att beskydda det som är svagt.
>
> Kvinnorna känna också sympati: ty de äro ju själva ett svagare kön, och modersinstinkten vaknar inför det som är svagt.
>
> Dessutom är Greta Garbo vacker.

I den ymniga Garbo-litteraturen gjorde Robin Hood en dag ett fynd, berättar han i ett kåseri i Stockholms-Tidningen 1927: På en resa fann han i Milano en serie små filmmonografier, *I grandi artisti del cinema.* Bland dessa befann sig Garbo. Full av patriotism störtade resenären fram till tidningsgossen, tryckte en och en halv lira i hans hand, ryckte till sig Greta Garbo och slog sig ned i skuggan av en fikus.

Nu fick han lära sig att Greta Garbo var argentinska, född i Spanien av spansk mor och argentinsk far. Han fick till livs en skildring av hennes uppväxt — hur hon utbildats till sångerska, hur hon trivts i Spanien. Illustrationerna visade att stoffet hämtats från en film med Garbo i spansk miljö *(Virveln, The Torrent,* Monta Bell, 1926). Av detta drar Robin Hood slutsatsen: "Greta Garbo är förlorad för oss. Hon har uppgått i en högre enhet, blivit ett kugghjul i 'världskulturen'. Hon är 'argentinska', 'amerikanska', världsmedborgarinna. Hon tillhör alla folk, och varje land gör något annat av henne."[53] Ett exempel på filmens internationalism!

En publikgunstling av helt annat slag, vars storhet Robin Hood observerade var — Musse Pigg!

Mickey Mouse var Walt Disneys första filmskapelse. Han uppenbarade sig första gången 1928, med Disneys egen röst. Som ett bihang till Gustaf Edgrens talfilm *Kronans kavaljerer* med Fridolf Rhudin recenserades han av Robin Hood den 2 december 1930: "Rent filmatiskt överglänses den [*Kronans kavaljerer*] vida av fyllnadsnumret 'Musse Pigg' — konstnärlig, hejdlöst rolig, nästan genial." Musse Pigg hade introducerats i Sverige som serie i Stockholms Dagblad 1928 och vann omedelbart stor popularitet.[54]

När ljudfilmen hade ett par år på nacken, konstaterade Robin Hood att den genre som bäst lyckats tillgodogöra sig ljudet på ett filmatiskt sätt var de tecknade skämtfilmerna. Han nämner särskilt pionjären Dave Fleischer, som gjort en rad tecknade filmer tillsammans med brodern Max sedan 1920. De gjorde den populära serien *Out of the Inkwell*. De verkliga succéerna kom 1930 med *Betty Boop* och *Popeye* — Karl Alfred.

"Handen på hjärtat", skriver Robin Hood i Biografbladet nr 8 1930,

> ha vi hittills sett och hört en enda verklig tal- och ljudfilm? Ja, det ha vi: de *tecknade* skämtfilmerna. De äro riktig ljudfilm.
>
> Fleischer och de andra tecknarna äro de enda, som varit tillräckligt fint kännande konstnärer, för att hitta den rätta vägen. De ha inte låtit filmerna bli mindre rörliga och mera tråkiga för att biograferna utrustats med högtalare. Deras filmer ha tvärtom blivit ännu rörligare och roligare. Fleischer har låtit clownen försvinna ner i bläckhornet, och han har i stället trollat fram en ny värld av underliga, musikaliska och danslystna djur. Och en annan tecknare har hittat på mösset Musse Pigg (Micky-Mouse). De tecknade filmerna skulle tåla att ses och mycket skrattas åt även i stumt tillstånd. Med ljudets tillhjälp bli de urkomiska. Ty tecknarna ha förstått att stilisera ljudet på samma sätt som bilden. De ta med bara sådana ljud och sådana repliker, som betyda en förstärkning av berättelsens kraft.

En sådan konstruktiv användning av ljudet fann Robin Hood i Fleischers senaste film, som Robin Hood betecknade som genialisk, nämligen där brandsoldatmöss räddar en frenetiskt Liszt-spelande pianist ur ett brinnande hyreshus.

Filmkritikerna angreps ideligen från olika håll, inte bara från biografbranschen, för bristande kompetens, för stor slapphet eller stränghet och för godtycklighet. Det hände att Robin Hood tog till orda i debatten om filmkritiken. I anledning av en artikel om "recensionshumbugen" försvarar han sin verksamhet och pekar på det psykologiska behovet av kritik, beskriver kritikernas pressande arbetsförhållanden och tecknar den idealiske kritikerns drag:

> Att avskaffa recensionerna [som begärts i den anförda artikeln] torde emellertid bli en omöjlighet. Varför? jo emedan människan av naturen är så skapad, att hon

vill höra andras mening om saker och ting. Ibland är hon ense med dessa andra, ibland oense — men det betyder mindre. Huvudsaken är, att hon får höra meningarna.

Men — äro vi recensenter kompetenta? Uppgiften att granska film är svårare än de flesta tro. Arbetet förutsätter solid bildning, säker smak och i estetiska ting synnerligen tränat öga. Samt därutöver — elementära kunskaper i filmteknik. Man blir ingen god filmkritiker genom att nöta en redaktionsstol. Arbeta praktiskt med film — deltag så smått i inspelningar, skriv texter, klipp film![55]

Det var Robin Hoods anvisningar till en kritiker, men även om dessa krav uppfylldes fanns hinder i vägen — den knappa tiden. Han har själv beskrivit en filmkritikers värv:

En måndag i Stockholm medför 6, 7 premiärer. Alla filmerna skola ses och bedömas, och helst av samma person. Men en person kan en måndag ej gärna bevista mer än två premiärer. Alltså måste flera filmer ses på förhand. Här upptår frågan: vilka filmer skall man se vid premiären och vilka i byråernas förevisningsrum? Det kan nämligen inte förnekas, att en film gör ett delvis annat intryck i en fullsatt, festlig biografsalong, på stor duk, i skarpt ljus, under musikackompanjemang än i ett litet kvavt, tyst, primitivt förevisningsrum. Härtill kommer, att byråerna i det längsta dröja med att göra filmerna klara. Recensenten kan på måndagen nödgas se ända till sju filmer i sträck. Och sedan skriva ned recensionerna i sträck kl. ½12—1 på natten. Även den mest tränade hjärna kan ej gärna annat än tröttas av en sådan arbetsprestation, och — recensionerna bli ojämna.[56]

Han återkom till problemet filmkritik senare i en essay i *Svenska Filmsamfundets årsbok 1934*, där han skriver:

Det är bra om en renodlad, konstnärlig filmkritik existerar — i exklusiva specialorgan. Men det skulle vara en olycka om hela filmkritiken bleve sådan. Den skulle småningom ta död på all filmverksamhets förutsättning: den stora allmänhetens filmintresse.[57]

Robin Hood skiljer på konstnärligt och reportagemässigt i en film och menar att de flesta filmer, även dramatisk film, till största delen är verklighetsreportage och därför inte kan bedömas som konst. Han medger att gränsen mellan konst och reportage i en film är svår att dra men anser det möjligt att skilja de båda ingredienserna. Filmkameran kan bättre än pennan och penseln fånga "livet", men en avfotografering av livet är inte konst, förklarar han. " 'Konst' innebär en mer eller mindre medveten omformning av 'livet'."[58] Men en film har många värden utom konstnärliga och därför anser Robin Hood den allsidigt bildade journalisten vara en lämpligare filmkritiker än konstspecialisten. Den konstsökande filmkritikern försummar filmens värde som reportage.

Robin Hood var även aktiv inom filmproduktionen. År 1923 påbörjade han en experimentfilm tillsammans med konstnären Ewald Dahlskog efter Oscar Wildes *En florentinsk tragedi.* Då SF inte ville bekosta den kunde den dock inte fullföljas. Han sysslade också med textning och omklippning av film, huvudsakligen under tjugotalet men också senare. Tillsammans med Ragnar Allberg skrev han, som nämnts, dialogen till den första svenskproducerade talfilmen *För hennes skull.* Senare gjorde han manuskripten till ett par kortfilmer och flera långfilmer, var 1940—1941 Sandrews litteräre chef, 1939—1944 produktionschef på Centrumfilm och blev senare chef för Svenska Filminstitutets klipparkiv.

År 1928 var han med om att grunda Sveriges första filmstudio efter franskt mönster, Stockholms filmstudio. Han blev snabbt dess ordförande och ledde studion till en bit in på trettiotalet. Senare grundade han Svenska Filmsamfundet och Sveriges Förenade Filmstudios.

Robin Hood har lagt en stabil grund för den svenska filmforskningen. Hans filmhistoriska arbeten ligger emellertid utanför tidsramen för denna avhandling. År 1932 skrev han tillsammans med Ragnar Allberg *Film i går, i dag, i morgon,* en översikt och analys av den internationella filmkonsten med tyngdpunkt på Hollywood, Ryssland, Frankrike och Tyskland och där även japansk film behandlas; 1936 utgav han en kortfattad historik över den svenska stumfilmen, *Vid den svenska filmens vagga,* också den i samarbete med Ragnar Allberg. Den följdes av det digra verket *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller,* 1939, den grundläggande studien över den svenska stumfilmens stöttepelare.

Ett försök till en filmens estetik gjordes i *Filmen som konst,* 1946; 1951 kom hans studie över *Eisenstein,* ett pionjärarbete. Den omfattande *När filmen kom till Sverige,* 1959, behandlar Charles Magnusson och Svenska Bio. *Rysk film* utkom 1962, *Polsk film* 1964 och hans senaste verk, *Svensk film före Gösta Berling,* 1973, belyser filmproduktionen i skuggan av Sjöström och Stiller för att nu nämna några av Robin Hoods mest betydande arbeten. Sin filmkritiska verksamhet upphörde han med när Stockholms-Tidningen lades ned 1966.

Robin Hoods kritik har en ovanligt stor bredd. Han är estetiker och modernist, ständigt på jakt att upptäcka nya konstnärliga grepp, nya uttrycksformer i filmen och gör i sin kritik detaljanalyser av regi, foto, belysning, klippning och överhuvud sådant som har med filmens estetiska form att göra. Men han är också en folklig berättare och försummar inte för formproblemen att skildra handlingen i filmerna och bedöma skådespelarprestationerna utförligt. Detta är i själva verket viktigare för honom än formanalys. En livfull handling och realistisk miljöskildring smäller högre än tekniska finesser. Om de förenas är det så mycket bättre.

Han undviker längre resonemang och koncentrerar sig i stället på att förmedla till läsarna vad han ser med egna ögon och det är just något av hans styrka att träffande levandegöra sina intryck. Hans filmsmak är generös och odogmatisk med intresset främst riktat mot Sovjet, men också den amerikanska filmen har omhuldats. Hans karaktäristiska stil med korta, ofta ofullständiga meningar, är schwungigt journalistisk, som rycker läsaren med. Robin Hood var en av de betydelsefullaste filmpropagandisterna under stumfilmstiden (och senare!) och säkert den populäraste filmskribenten.

Herbert Grevenius

Herbert Grevenius är en av tjugotalets ledande filmkritiker. Född 1901 hör han liksom Robin Hood till en generation som vuxit upp med filmen och för vilken det var naturligt att betrakta filmen som en självständig konstart, det behövdes inte särskilt poängteras.

Grevenius växte upp på Järnvägsgatan i Klara. Biograf- och teatertätheten var stor i trakten och han var en flitig besökare av bådadera. I en intervju har han påpekat att det inte alls var någon markerad skillnad mellan bio- och teaterpubliken, som man ofta föreställer sig. Teatern var ett folkligt nöje, och gränsen gick inte mellan biograf och teater utan mellan teatrar i allmänhet och Kungliga Dramatiska teatern i förnäm avskildhet bakom Brunkebergsåsen, som dåförtiden ännu inte var forcerad för att ge plats för Kungsgatan.[59]

London-biografen hörde till barndomens favorittillhåll, och det första filmprogram som gjorde starkt intryck, har Grevenius berättat, var Oscar II:s begravning 1907 upplättad med en filmfars om en man som hade diarré och jagade ett avträde! Annars var tiotalets filmfavoriter Asta Nielsens filmer och andra danska filmer, Sjöström och än mer Stiller, Thomas Graal-filmerna, Chaplin i mindre grad än Mack Sennett och allra mest Griffith, som aldrig vann den stora publiken i Sverige enligt Grevenius.[60]

Efter en kortare banktjänstgöring deltog Grevenius en tid i Martin Lamms seminarier på Stockholms högskola men tvingades av ekonomiska skäl avbryta studierna för att söka sig till pressen. På tidningsredaktionerna var man skeptisk mot akademiker, men han lyckades placera några filmrecensioner i Social-Demokraten innan han 1923 kom till Stockholms Dagblad, då politiskt neutral efter Kreugers övertagande av tidningen 1921. Den hade tidigare som konservativ tidning haft en rad förnämliga skribenter, som vid omläggningen gick över till Svenska Dagbladet, till exempel Fredrik Böök. Stockholms Dagblad blev med ens en liten och obetydlig tidning men rodde snart upp sig. Grevenius har påpekat att Stockholms Dagblad och Stockholms-Tidningen, som gav förhållandevis stort utrymme åt filmen, var tidningar som sällan lästes i "bildade kretsar".

Grevenius blev snart en tidningens Mädchen für alles, skrev dagsvers, kåserier och reportage och sörjde ensam för filmkritiken med början i april 1924. Han har bekräftat att det var kutym ännu vid den tiden att tidningarna skickade vilken medarbetare som helst att recensera film på sin lediga kväll — även vaktmästarna! Han har också intygat att påtryckningarna från filmbolagen på tidningarna var allmänt förekommande: de inte bara hotade utan drog också ideligen in sina annonser. Tidningen fick ständigt tigga och be om annonser. Pressen intresserade sig inte för film utan tolererade den endast som inkomstkälla, berättar Grevenius. Till slut blev trycket på tidningen för starkt, den föll till föga och stoppade Grevenius' kritik.

Efter något år som filmkritiker gav Grevenius luft åt sina mindervärdighetskänslor i ett poem som parafraserar Strindbergs Lördagskväll ur *Dikter 1883:*

Måndagskväll, jag ilar till ditt möte,
trots allt ondt jag vet du bär i sköte!
Under månaderna elva har du sänt en
mångfald kval åt biorecensenten.

När han under skygd av kvällens stjärna
stapplar upp med bioladdad hjärna
skulle intet fröjda honom som en
röst som sade vänligt: "Var välkommen!"

Inför Pravitz, skymningsredaktören
är han inte värd just många ören
och all rädslans makter vilja ta' en
när Den höge skriar: "Kort som faen!"

Då han ändtligen fått fatt en penna
börjar dock pegasen gno och ränna
metervis och efter invant schema
glömsk av Pravitz dystra anatema.

Liksom boven ut uti kulissen
smyger han sig sedan fram till hissen
och har allra oftast den bonnören
att ej ses av skymningsredaktören.

— — —[61]

Med den inställningen från redaktionen är det begripligt att kritikerna lätt kom i kläm när filmbolagen eller biografägarna knorrade. Grevenius sade upp sig och efterträddes av fil. kand. Arne Torburn Lönnbeck, signaturen Tor Burn.

År 1927 satte Dramaten upp Grevenius' första skådespel, arbetardramat

Sonja, som blev en stor framgång och hans intresse inriktades alltmer på teater. Filmkritiken fortsatte han i Bonniers Veckotidning under pseudonymen Paul Block. (Hans eget namn var reserverat för Kreugers Stockholms Dagblad och gick inte att använda hos Bonniers.)

I Bonniers Veckotidning stod han ensam för avdelningen "Kvällar på bio", där han tog upp ett halvt dussin filmer i vartannat nummer från slutet av 1927 till utgången av 1929, då tidningen uppgick i Åhlén & Åkerlunds Veckojournalen, där han skrev från december 1929 till och med 1930. (Bonniers övertog 1929 alla tidningar från Åhlén & Åkerlund, då Erik Åkerlund blev direktör i Stockholms-Tidningen.) Han skrev även om film i Bonniers Månadstidning.

När ljudfilmen kom och sopade bort de konstnärliga landvinningar stumfilmen gjort, tappade Grevenius temporärt intresset för filmen. Med desto större energi ägnade han sig åt dramatiskt författarskap och åt litteratur- och teaterkritik i Stockholms Dagblad och efter dess uppgång i Stockholms-Tidningen därstädes 1931—1945 (och tjänstgjorde också som kulturredaktör).

1939 efterträdde han Artur Lundkvist som filmkritiker i Ord och Bild, alltjämt bärande namnet Paul Block. Artur Lundkvist hade startat tidskriftens filmkrönika 1937, och 1940 återtog han arbetet efter en tids vistelse i Danmark. Med fyrtiotalet övergav Grevenius filmkritiken men inte filmen: han skrev filmmanuskript och bearbetade en rad av sina egna pjäser för filmatisering.

Sina filmrecensioner i Stockholms Dagblad författade Herbert Grevenius under signaturen Gvs, andra artiklar om film och mycket annat mestadels under signaturen Panza.

Vid juletid 1924, efter sin första säsong som fast medarbetare och ensam filmkritiker, konstaterade Grevenius att filmsäsongen varit en av de mest givande, långt överlägsen teaterrepertoaren under samma tid.

En av höjdpunkterna var *Äktenskapsvirveln (The Marriage Circle,* 1924) av Ernst Lubitsch, som enligt Grevenius bara mått väl av det amerikanska luftombytet: "Snarare har han där tillkämpat sig en berättarstil, som i elegans och förmåga att slå huvet på spiken, vida skiljer sig från hans föregående, mer robusta." Grevenius påpekar starka influenser från Chaplins *En kvinna i Paris (A Woman of Paris,* 1923) i berättartekniken men att Lubitsch saknar Chaplins bitterhet. Grevenius' slutomdöme är: "En film, berättad med en obetalbar ironiens glimt i ögat, elak och förlåtande, en av de spirituellaste och haltigaste filmkomedier, som gått över den vita duken." Han noterade också att filmen var välgörande njugg på texter.[62]

Regissörens betydelse vid filmskapandet blev allt mer uppmärksammad under tjugotalet. I tiotalets filmkritik letar man ofta förgäves efter regissörens namn. På tjugotalet observeras att biografpubliken ofta valde film

efter regissören och inte bara efter stjärnan. Men somliga menade, att regissören bara var en liten del i ett stort maskineri. (Den inställningen hade Robin Hood på äldre dar; under stumfilmstiden framhäver han tvärtom regissörens nyckelroll.) Mot detta reagerade Grevenius: "'Äktenskapsvirveln' är ett utmärkt exempel på den gamla motbjäbbade satsen, att en verkligt god film framför allt är regissörens verk."[63] Hela filmen andades intelligens, disciplin och målmedvetenhet, och det var regissörens förtjänst, menade han.

Lubitsch fick många efterföljare. En av dem var Dimitri Buchowetzki, vars film *Svanen (The Swan,* 1925) ingav Grevenius farhågor om att filmkonsten var på drift bort från den dramatiska formen. Den lubitschska skolan visade en allt mer pregnant novellistisk karaktär:

> Det betyder filmens definitiva farväl till teatern, men detta avsked kan komma att få sina sidor, i den händelse det tages så grundligt, att filmen avstår från en konflikts dramatiska uppbyggning. Den renodlade filmberättelsen får lätt i sin elegans en viss ytlighet, som inte just är av godo. Det blir intressant att se, vilken väg utvecklingen skall ta.[64]

Grevenius ville se filmen dramatiskt uppbyggd med bärkraftig handling, äkta miljöskildring och sann psykologisk människoframställning. Det betydde emellertid inte att han ville ha pedantisk verklighetsavbildning. Han ondgjorde sig över att särskilt filmfienderna men också den stora publiken hakade upp sig på att film inte in i minsta detalj var exakt verklighetsfotografering, medan man på teatern ofta hade full förståelse för förenklingar. I en filmkrönika i Bonniers Veckotidning nr 22 1928 pekar han på denna inskränkthet:

> År 1879 proklamerades naturalismen i detta land, men först nu en femtio år efteråt vid en tidpunkt då denna 1800-talsföreteelse sitter säkert uppträdd på nål i litteraturhistoriska museer, har verklighetssinnet på allvar slagit genom hos den stora allmänheten, som läser böcker, går på teatern samt springer på bio. Man anmärker på etnografiska detaljer, man säger: "så där gjorde dom visst inte på Frans den blindes tid."

Grevenius var lyhörd för verklighetstrogen realism — det behärskar han i sina pjäser bättre än någon annan svensk dramatiker — men det var något helt annat än "skomakarrealism".

Grevenius ville rensa ut allt i film som smakade teater, utom just handlingens dramatik. Han favoriserade också den amerikanska filmen som utbildat ett filmens eget språk och sent omsider — vid mitten av tjugotalet — lärt europeerna att göra film som verkligen är film och ingenting annat. Av amerikanska förebilder framhöll han tre regissörer framför alla andra: David Wark Griffith, Cecil B. de Mille och James Cruze.[65]

De tio budorden (The ten Commandments, 1923) av Cecil B. de Mille hade premiär i Stockholm den 24 november 1924. Grevenius var imponerad men inte entusiastisk: "Skildringen av israeliterna och deras uppbrott ur Egypten är ståtlig. Ingenstans faller den ned till den speciella air av Allers Familjejournal, som länge varit betecknande för de Mille." Vad han hade svårt att smälta var det omåttliga moraliserandet när "tendensens fula pekfinger överskuggar duken."[66]

I recensionen 23 september 1926 av de Milles *Ropet från Volga (The Volga Boatman,* 1926) — "kanske den vackraste konstnärliga seger, den gamle mästaren någonsin vunnit" — återkom Grevenius till frågan om dramatikens roll för filmen, som allt mer kommit i skymundan.

> Novellmaneret och filmkåserandet ha de senare åren dominerat filmmarknaden. Man har berättat "flott och elegant". Oftast har det blott blivit leksaker och såpbubblor. 'Ropet från Volga' är en påminnelse om, att film även är drama. Det bör stämma till eftertanke och minska föraktet för de "efterblivna" regissörerna, vilka dock i mycket voro på rätt väg.

Stora förväntningar hade knutits till James Cruze efter *The Covered Wagon,* 1923. *Blondinen i svart (The Enemy Sex,* 1924), som hade premiär den 19 januari 1925, svek inte Grevenius' förväntningar. Historien var banalast tänkbara men filmen som helhet fängslande och originell.

> Cruzes regi osminkad och osentimental, dock utan den Inceska skolans kärva hårdhet. [— — —] Säker rytm i klippningen, effektfull uppdelning av den enstaka scenen. Bilderna dock längre än i 'The covered wagon'.

Så beskriver Grevenius summariskt Cruzes stil.[67]

John Fords genombrottsverk *The iron horse* från 1924 med Sverigepremiär den 5 september 1925 var en film i bästa amerikanska stil, som Grevenius uppskattade:

> Saft, humor, ett myller av människor, liv och rörelse, andlöst spännande episoder, en film som man skiljes från med saknad . . .[68]

År 1925 vällde den tyska filmvågen in över Sverige med en rad märkesfilmer. Den 8 januari skrev Grevenius entusiastiskt om *Livets karusell (Arabella,* 1924) av Karl Grune. Den tar han ofta som exempel på föredömlig tysk film.

> "Livets karusell" är en i alla avseenden märklig film, ett förnämligt prov på den tyska filmkonsten. En säregen blandning av stilisering och realism i ämnets utformning. Ingen flykt från verkligheten, ingen förskönings, allt göres hårdt, obarmhärtigt.

Veckan därpå var det dags för ett stort evenemang: första delen av Fritz Langs *Nibelungen,* livligt omskriven i förväg. Det blev "en seger så okonstlat vacker och konstnärlig, som tysk film väl aldrig hittills vunnit", skrev Grevenius.

> Enkel och klar i linjen träder Nibelungen-filmen en till mötes. En härlig, tung rytm i bildväxlingen, som förträffligt suggererar fram stämningen. Aldrig en ansats till hets. Det blir verkligen ett epos. Upphöjd ton, ett allvar som aldrig sviker. Långa bilder. Få förstoringar. Väldiga mått i scenerierna. Allt bidragande att ge det intryck av avstånd och objektivt lugn, som ett epos fordrar för att vinna harmoni och skönhet.[69]

Formellt var filmen inget storverk, och Grevenius framhöll senare i en årskrönika att Nibelungen inte innebar någon förnyelse av filmkonsten men en fulländning av gamla landvinningar.[70]

Det fanns i tyska filmer ett drag av kylig förkonstling som Grevenius reagerade mot. I en recension den 27 januari 1925 beskriver han den tyska filmens förtjänster och avigsidor:

> En storslagenhet och fantasifullhet i utformningen, som knappast överträffas å annat håll. Men samtidigt ett slags sjuklig psykologisk karusellåkning. En viss air av kall och nykter spekulation träder en till mötes även när berättarens stämma blir som mest lidelsefull. Man fängslas, sitter intresserad men man förmår inte värmas. Allt ligger så långt borta från det levande livets gång.

Till mästerregissörerna Grune och Lang sällade sig E. A. Dupont, fastslog Grevenius dagen efter premiären den 8 februari 1926 på *Varieté.* I den tyska filmens renässans låg inte bara brottet med teatern och dess konventioner, tyskarna hade tillägnat sig den amerikanska filmens teknik och omvandlat den till en ny stil. Grevenius påpekar Duponts estetiska nydaning:

> Det nya i "Varieté" är det intensiva dramatiska berättandet. Man har verkligen tagit fasta på det, som skiljer filmen från alla andra konstarter, nämligen rörelsen. Bilderna rusa stundom emot en med samma förvirrande hastighet som sinnesintrycken i upprörda moment. Bildföljdens rytm bidrar att suggerera fram reaktionen inför den skildrade händelsen på ett helt annat och rikare sätt än annars.

Mer än i tidigare recensioner framhöll Grevenius kamerainställningar och klippning. Det är det "filmatiska" betraktelsesättet som gör sig märkbart, även om Grevenius inte använde sig av det uttrycket. Grevenius hade alltid i viss utsträckning sett och bedömt film efter dess specifika förutsättningar, men den rent formalistiska aspekten, som ligger i begreppet "filmatisk" blev aldrig dominerande i hans recensioner.

Franska filmer fann Grevenius i allmänhet svaga och allt för abstrakta och konstruerade. I Abel Gances film *Ur spillrorna (La Roue,* 1921) såg han den första lyckade tillämpningen av den franska filmestetiken. Den hade premiär i Stockholm den 18 januari 1926.

> "Ur spillrorna" är i många avseenden en märklig film. Den är en produkt av de nya strömningar, som för tillfället besjäla den franska filmkonsten.[— — —] Det nya i dessa strömningar ligger däri, att de mycket extremt ta fasta på filmen såsom en bildkonst och framför allt bildföljden skall uteslutande suggerera fram den dramatiska spänningen.

Abel Gance lyckades enligt Grevenius med detta.

> Man sitter fascinerad inför den mästerliga skildringen av tågkatastrofen med alla dess skickligt hopkomponerade filmstumpar, som på ett förträffligt sätt förmå suggerera hela den stämning av skräck och panik, som genomgår detta avsnitt. Bryskt och med från naturalism presenteras sedan miljön. Lokomotivförarens hem, inklämt mellan bangårdens byggnader, och dess sot och smuts. Människorna skildras utan varje förskönande fernissa. Med geniala psykologiska grepp låter regissören konflikten växa fram ur ett skenbart stillastående. Den är minst sagt brutal i sin uppläggning, men i hela sin obarmhärtighet gör den dock ett starkt intryck av sanning. Djärva kameraupp ställningar gör allt för att fästa åskådarens uppmärksamhet blott på det väsentliga.[71]

Det ligger nära till hands att tänka på Grevenius' egen pjäs *Tåg 56* och Anders Henriksons filmatisering från 1944 med sin brutala realism och lyhörda skildring av en lokförarfamilj. *Ur spillrorna* lastas av Grevenius, liksom det mesta i den franska filmmodernismen, för sin stundtals alltför krystade esteticism.

Från omkring 1925 knappade den europeiska filmen in betydligt på den amerikanska, som dock alltjämt dominerade marknaden stort. Så stort att irriterade röster höjdes i Sverige liksom på andra håll i Europa efter restriktioner i filmimporten från USA.

Grevenius noterade att den amerikanska filmen alltmer förföll till rutin, medan de europeiska filmmakarna äntligen lärt av amerikanerna att film är film, en konstart med egna uttrycksmedel. Det hade tyska och franska regissörer insett och även en svensk, Gustaf Molander, framhöll Grevenius.[72]

Annars var det illa beställt med den svenska filmkonsten, konstaterar Grevenius ideligen. Den 4 november 1924 gav han bondegenren en avhyvling i anledning av Theodor Berthels' *Folket i Simlångsdalen:*

> Bondfilmen har kommit på modet igen, åter rullar celluloidremsorna fulla av torvans romantik. Och intet ondt i det, bara nu inte all denna bondeskildring

> vore så schablonmässig. Släktvisiter, handklaversromantik och nästan alltid någon av de agerande som blir sjöman på böljan den blå. Sjuttiofem procent av handlingen försiggår på förstukvisten, en eller ett par scener alltid på kyrkbacken. Och så åker man förstås trilla i oändlighet.

Mönstret känns igen från otaliga filmer decennier framöver.

John Brunius' Karl XII-film betraktade han som "ett praktfullt historiskt planschverk, ej film".[73]

Hjalmar Bergmans filmbearbetning av August Blanches *Kalle Utter,* regisserad av Karin Swanström, beundrade Grevenius för "Anders de Wahls smittande livfulla framställning av den originelle studenten . . . en helgjuten studie av en människa".[74]

Gustaf Molander var den regissör han satte störst tilltro till. I recensionen av *Till Österland* den 2 februari 1926 skrev han:

> Ett minimum av yttre handling. Huvudparten av intresset inriktas på de själsliga konflikterna. Sublim närbildsanalys, en dramatisk puls i bildväxlingen, som gör att man sitter helt fången. Kompositionen är storartad, helhetsgreppet konsekvent genomförd. [— — —] Det vilar något av mönstergill ordning och oklanderlig disciplin över "Ingmarsarvet" och "Till Österland". Noggrannheten och omsorgsfullheten är deras styrka. De bländar inte. Där finnas inga blixtrande infall, ingenting som gnistrar och lyser. Men man beundrar ändå och värmes. Allt är så gediget, proportionerna äro så utsökta, man måste tilltalas av denna klara och strikt slutna form och denna förmåga att lugnt och övertygande få fram det som rör sig i människan. Bakom det hela förnimmer man en samvetsgrann och människokunnig konstnär. Han har gått helt upp i sitt arbete. Han har dokumenterat sig som en filmregissör av rang. Sjöström och Stiller ha ändtligen fått en jämbördig efterträdare.

Grevenius var långt ifrån nöjd med alla Molanders filmer, men *Hans engelska fru* från 1927 betecknade han som Molanders dittills bästa.[75]

Vad Victor Sjöström beträffar, fann Grevenius till sin tillfredsställelse att han lärt sig i Hollywood att vara mer dramatisk i *Han som får örfilarna (He Who Gets Slapped,* 1924) och överhuvud förnyat sig utan att förlora sin gamla berättarstil.[76]

Apropå Sjöströms *Kejsaren av Portugallien (The Tower of Lies,* 1925) återkom Grevenius till dramatikens roll för filmkonsten:

> Sjöström visar ännu en gång att han som filmregissör främst är dramatiker. Det känns skönt att veta. Här regnar filmer, som ingenting annat är än noveller och kåserier. Men filmkonsten får inte släppa det dramatiska greppet på ämnena. Den parollen höll den gamla skolan högt och Sjöström hör dit, fast hans teknik i Hollywood undergått föryngringens bad[77]

Stora förtjänster fann Grevenius i Elis Ellis' regi av Bellmanfilmen *Två konungar,* som hade premiär den 9 november 1925.

> Mycket kan visserligen vara ett resultat av en serie lyckliga omständigheter, men annars vill man gärna tro, att Ellis har, vad mängden av svenska regissörer sakna: förmåga att levande gestalta i bild, uppfinningsrikedom, kombinationsförmåga och framför allt den mest sällsynta gåvan: humor.[78]

Mindre övertygande var Gustaf Edgrens regi av *Hon, Han och Andersson,* som hade premiär den 4 oktober 1926:

> Snällt och Råsundaborgerligt gjort. Aldrig ett djärvt grepp, en fyndig bildvits eller en fantasifull bildväxling. Dock skall ingen kunna säga, att regissör Edgren inte har ambition. Några snilleblixtar visa hans filmer aldrig upp, men det vilar i alla fall ett drag av seghet och ihärdighet över hans filmarbete. Han börjar verkligen behärska tekniken. Inte den nya, men den gamla.[79]

Full av entusiasm var Grevenius över Ragnar Hyltén-Cavallius' första film. Om *Flickorna Gyurkovics,* som hade premiär den 26 december 1926, skriver han:

> Aldrig har en svensk regissör gjort en så lyckosam filmdebut som Ragnar Hyltén-Cavallius. "Flickorna Gyurkovics" är visserligen bara en bagatell, men en sådan bagatell! Kvickhet, elegans och raffinemang ha här blandats på ett sätt, som får en att fästa de största förhoppningar och de största pretentioner vid Hyltén-Cavallius' kommande produktion.[80]

Herbert Grevenius' filmkritiska verksamhet i Stockholms Dagblad fick ett brått slut i mars 1927. Den 22 i månaden hade ett knippe recensioner redan gått i tryck, när dåvarande huvudredaktören, sedermera operachefen Harald André (själv musikkritiker!) resolut plockade bort dem ur tidningen. "Den [kritikerverksamheten] tog plötsligt slut, jag var ju sträng och tidningen var högst beroende av annonserna, påtryckningarna var många. Det gick till någon gång våren 1927, då jag en morgon kunde konstatera att alla mina recensioner var uttagna ur tidningen. Ett dussintal medarbetare från redaktionen skickades på kvällen på bio att reparera skadan."[81]

Recensionerna var som sagt redan i korrektur och finns att läsa i Grevenius' klippsamling. Det kan ha ett visst intresse att se vad som bedömdes som otryckbart. Det visar sig mycket riktigt att alla recensionerna, sex till antalet, var nedgörande och dräpande: Den av reklamen och även kritiken lovprisade franska modernistiska filmen *Brustna strängar (L'Homme à l'Hispano* 1926, av Julien Duvivier) fann han svag. Det förment nya i bildsammanställning och kameraarbete fanns sedan länge i amerikansk film och betydligt flottare, påpekade han. Recensionen avslutas med en reflexion om fransk film i allmänhet:

> Fransmännen, som alltid varit världens självtillräckligaste folk, äro naturligtvis kolossalt belåtna med sin egen film. Därför behöva ju inte vi falla i farstun

> och vi böra göra det desto mindre, som de hittills visade franska filmerna med all tydlighet visa att fransk filmkonst med undantag för engelsk är den som mest av alla är i vardande. Att detta vardande måste följas med intresse av alla vänner av europeisk filmkonst är en annan sak. Men man bör som sagt akta sig för att se för mycket i varje enskilt fall.

En annan film som fått mycket beröm i hemlandet men ej fann nåd hos Grevenius var tyska *Den sjunkna flottan (Die versunkene Flotte,* Manfred Noa, 1926), en krigsfilm som för ovanlighetens skull skildrade engelsmännen med samma förståelse och sympati som det egna landets soldater.

> Det är tydligt att man för tendensens skull inte brytt sig om att lägga märke till det dåliga och hackiga scenariot, det övermåttan långsamma tempot, det billiga fotot och det skrala spelet.

I en annan recension kallade Grevenius flera av Chaplins tidigare filmer "mögliga", och Bessie Love hade för mycket rynkor i ansiktet i *Mr Flemming från Scotland Yard.* En annan stjärna han är ovänlig mot är Mae Murray: "Att Mae Murray fått lämna Metro-Goldwyn förstår man. Fast egentligen är det inte rätt att utan vidare avskeda den som till den grad grånat i firmans tjänst." I den sjätte recensionen heter det om Milton Sills: "De som vilja övertyga sig om, vilken dålig skådespelare hr Sills är, böra ej försumma tillfället att se denna slätstrukna film!"

Så sarkastisk fick en svensk filmanmälare tydligen inte vara! Av alla filmkritiker under stumfilmstiden hade Herbert Grevenius den vassaste pennan.

I december 1927 hade Herbert Grevenius funnit ett nytt forum för sitt filmkritiserande i Bonniers Veckotidning, redigerad av Célie Brunius. Hans "Kvällar på bio" fick plats under avdelningen "Aktuellt och annat" och inte bland de övriga konsterna i avdelningen "Litteratur, Konst, Teater, Musik".

I den första filmkrönikan går han tillrätta med tysk film. *Soluppgång* och *Sista skrattet,* som han uppskattade högt när de hade nyhetens behag, anser han nu vara lärorika kuriosa men utan själ, *Metropolis* en rent materiell skapelse, en produkt av hjärnan och inte av hjärtat.[82]

Som filmkonstnärer var amerikanerna alltjämt ledande, framhöll han trots Europas stora uppsving. I en recension av Buster Keatons film *Rodd, hopp och kärlek (College,* 1927), av Grevenius betecknad som ovanligt ren film, hävdade han att näst Chaplin ingen torde ha förstått filmens innersta väsen så bra som Buster Keaton.[83]

Den svenska filmen, som länge stått på lerfötter, ansåg han blivit bättre 1928 sedan Svensk Filmindustri etablerat tyskt samarbete. Gustaf Molander

har dock inte motsvarat förväntningarna, han kallas nu en trist knypplare som saknar eld. Paul Merzbach är heller inte mycket att hurra för.[84] Deras gemensamma film *Synd* 1928 (regi Molander, manus Merzbach) tog Grevenius som exempel på det starka beroendet av teatern som fördärvat så många filmer. I Sverige, påpekar han, är det svårt att få filmuppgifter utan en gedigen teaterutbildning, medan man i USA för länge sedan insett att man inte kan tjäna både Thalia och Filmia.[85]

Victor Sjöström, framhåller Grevenius, har lärt sig i Hollywood att berätta snabbt och rakt på sak, men han saknar det djupsinne man velat pådikta honom. I recensionen av *En gudomlig kvinna (The Divine Woman,* 1928) kallar Grevenius honom "en god fäsör med utomordentligt artistisk smak,"[86] John Brunius avbasas för Gustaf Wasa, som har "ett teaterpatos som kan få själva salig Regina von Emmeritz att avundsjukt vrida sig i sin grav."[87] "Det tjänar ingenting till", skriver han på ett annat ställe, "att skylla ifrån sig med att vårt land är så litet och att det finns så litet pengar där. Det kostar lika mycket att författa ett bra manuskript som ett dåligt och att utnyttja kameran, så bilderna bli av största effekt ställer sig heller inte så mycket dyrare." Fotografen Julius Jaenzon, som en gång tillhörde världseliten, anser han nu vara passerad.[88]

Den ryska filmen upptar stor plats i Grevenius' filmkrönikor i Bonniers Veckotidning.

Eisensteins *Dagar som skakat världen,* hade Robin Hood hänfört jämställt med Tolstoj och Dostojevskij, vilket Grevenius opponerade sig emot. Filmen saknade djup, ansåg han. Vad kameratekniken och klippningen beträffade fann han regissören överdrivet experimenterande:

> Det är intressanta och med artistisk brio utförda experiment, men mer än experiment blir det hela inte. Man blir slutligen trött på allt detta ryckande och knyckande och hoppande och skuttande, fram och tillbaka, hit och dit. Man tröttnar på att få sig denna virvel av oformliga rachitishuvuden slängd i ansiktet, tröttnar på de ideliga detaljbilderna av stövlar, smutspölar, händer, fötter, mössor, bössor och gud vet allt. Man orkar till slut inte följa med helt enkelt. Man är Eisenstein mycket tacksam för den grundliga undersökning han företagit av filmkamerans möjligheter att röra sig och snurra runt, och man fascineras av hans utomordentliga idérikedom, när det gäller att finna nya grupperingar, nya rörelsescheman och nya sätt att forma bildvitsar. Men mer än yta och beundransvärd formskicklighet är detta icke.

Filmen hade av flera Stockholmstidningar avfärdats som ointressant bolsjevikpropaganda. Grevenius talar ironiskt om en märkesdag i kritikens historia att en film förkastats av den annars så slappt berömmande pressen.

> Vad bolsjevikpropagandan beträffar, inskränker den sig åtminstone i den version, vari filmen nu visas, endast och allenast till de sovjetsynpunkter, som färga

> framställningen av oktoberrevolutionen 1918. [— — —] Den idealiserar inte revolten, och den spottar inte på Vinterpalatsets modiga försvarare mot övermakten. Det är snarare ägnat att förvåna med vilken illusionsfrihet massan och själva de revolutionära händelserna skildras. Det finns ingenting av gloire i gatustriderna och stormningen av Vinterpalatset. Det är tyst, sammanbiten och förbittrad kamp. Överallt ansikten som stelnat i hat. Döden grinar hemsk och förfärlig. De sårade falla framstupa i smutspölarna. De framstormande massorna trampa dem under sina fötter. Ledarna ha intet hjälteskimmer kring pannan.[89]

I skarp kontrast till den ryska revolutionsfilmen tar Grevenius i samma artikel upp en amerikansk film, *Den röda stormen (The Tempest,* Charles Posher 1928), med samma tema. Recensionen beskriver träffande amerikansk filmpropaganda när den är som mest våldsam:

> Rafflande domstolsscener, där aristokrater i massvis dömas till döden och mejas ned med kulsprutor, alltunder det burleska scener av fulla och med pälsar och grannlåter utsmyckade revolutionsherrar växlas in mellan skotten för att hålla åskådarnas skrattmuskler i rörelse. Sådana äro de genomsnittliga amerikanska filmer som behandla ryska förhållanden kring revolutionen. De sakna det minsta spår av trovärdighet. De psykologiska konflikterna äro av grövsta slag, och den lättsinnighet varmed man begagnar sig av arkebuseringar och våldsdåd i övrigt blott och bart för utvinnande av rafflande effekter, kan inte dömas nog hårt. "Den röda stormen" är i all sin osmaklighet och i hela sin bräddfullhet av "starka" scener ett typiskt exempel på detta amerikanska revolutionsnolt, som likt en epidemi grasserat i Hollywood.

Främst av alla aktuella regissörer satte Grevenius Vsevolod Pudovkin. Hans *Storm över Asien* från 1928, som hade premiär i Stockholm den 2 mars 1929 betecknade Grevenius som spelårets stora händelse, vilket gav nytt hopp om filmkonstens konstnärliga möjligheter:

> Pudovkin har ännu en gång visat att han är regissören framför alla andra regissörer. Ingen berättar med sådan rytm och puls. Som instruktör är han vidunderlig. Det är svårt att ge en karaktäristik av hans stil med dess snabba flöde av spelscener, dramatiskt laddade episoder, effektfulla detaljbilder, veka naturstämningar, häftiga polemiska utfall och våldsamma stegringar. [— — —] Åt var och en som förgiftad av allsköns slentrian nästan bragts att förtvivla om filmens konstnärliga möjligheter ger den ny tro och nytt hopp. Tiofalt.[90]

I stumfilmens elfte timme kom ett svenskt verk som ingav Grevenius stora förhoppningar. Det var ishavsfilmen *Den starkaste,* Alf Sjöbergs debutfilm tillsammans med Axel Lindblom. Efter premiären den 28 oktober 1929 skrev Grevenius: "Äntligen ett friskt och originellt grepp, äntligen en skarp och vaken blick, äntligen en man eller rättare sagt två män, som kunna tänka i bilder!" Han noterar med förvåning att filmen blivit kyligt mottagen av dagspressen, vilket hör till ovanligheterna när det gäller svensk

film. Grevenius ansåg filmen vara det bästa som gjorts sedan 1926, då Molanders *Hans engelska fru* tillkom. Han påpekar att *Den starkaste* har brister framför allt i manuskriptet men hakar inte upp sig på detta:

> Därtill är filmen som bildskildring alltför fri från slöa vanegrepp. Varje bild har något att berätta. Människorna karaktäriseras i stora kraftiga drag. De ställas mot varann och mot en horisont av vatten, is eller blånande bergshöjder. Betydelselösa sammanbindningsscener undvikas. Texterna äro få och välgörande lakoniska.

Grevenius påpekar att Alf Sjöberg tagit starka intryck av rysk film och byggt vidare på dessa intryck. Han framhåller den kärva realismen och den äkta människoframställningen. De agerande är människor och inte roman- eller än värre — filmfigurer. Skådespelarna Bengt Djurberg och filmdebuterande Anders Henrikson lovordas.[91]

Ljudfilmen blev en stor besvikelse för Grevenius. Efter ljudfilmspremiären den 2 maj 1929 på Alexander Kordas *Hans hustrus ära (Love and the Devil,* 1928) och W. S. Van Dykes *Vita skuggor på Söderhavet* skrev han:

> Det är alldeles omöjligt att av de synnerligen tidiga prov på ljudfilm, varmed Stockholm undfägnats [flera ljudfilmer hade tidigare visats i stumt skick] dra några som helst slutsatser beträffande ljudfilmens konstnärliga framtidsmöjligheter. Men vad ljudfilmen blir i en framtid är en sak, en annan och viktigare är vad den har att bjuda oss nu. Och det är inte mycket. Vad som är säkert är däremot att den stumma filmen hunnit ganska långt och allt mer och mer börjat finna självständiga uttrycksmedel, vilka föra den längre och längre bort från dess utgångspunkt: den fotograferade teatern. Det är denna utveckling ljudfilmen nu drar ett streck över. Vad själva ljudet beträffar äro alla överens om att det alltjämt smakar tratt och filmerna stå ur spel- och kompositionssynpunkt den fotograferade teatern närmare än filmgenomsnittet gjort åtminstone under tio år. Att denna ofullgångna bastard mellan film, musik och teater nu skall driva undan den konstnärligt oändligt mycket mer utvecklade stumfilmen från landets största biografer är fullkomligt upp och nedvänt och vore oförklarligt om inte filmindustrin så komplett råkat i klorna på de elektriska trusterna. Vad bekymrar det de herrar, som där ha ledningen, om två decenniers strävanden att skapa en filmdramatisk form bromsas upp, bara de förtjäna pengar på att pracka på hela världen sina ljudfilmsapparater. De dirigera inspelningarna, på deras vink skuffas skådespelare, regissörer och författare precis i den riktning som önskas. Det hela är en jättespekulation, genomförd med en konsekvens och hänsynslöshet som söker sin like.[92]

I december 1929, när Bonniers Veckotidning upphörde, flyttade Paul Block som nämnts med sina "Kvällar på bio" till Veckojournalen, där han stannade ett år och bevittnade stumfilmens undergång. Först vid slutet av trettiotalet ansåg han att man lärt sig använda ljudet på ett sätt som berikade filmen så att en fruktbar förening mellan dialog och bild uppstod.

Herbert Grevenius' filmkritik är klok och sansad och han kallade sig ju också Panza efter Don Quijotes förnuftige och prosaiske vän. Han svävar aldrig ut i vidlyftiga spekulationer och gör sällan generaliseringar. Vis-à-vis modernistiska experiment höll han sig mestadels avvaktande och mottog en innovatör som Eisenstein med viss skepsis. Den franska avantgardismen föll honom heller inte i smaken. Allt vad estetic̈sm och affekterat snobberi hette reagerade han emot. Han ville ha filmer med stark verklighetsförankring — levande människor, trovärdiga konflikter, realistisk miljö — och dramatiskt uppbyggd intrig. Intressant handling och raskt tempo var kvaliteter han satte högt och därför favoriserade han den amerikanska filmen — när den var som bäst. Amerikanerna lovordades också för sin tekniska briljans. Skådespelarnas insatser nagelfor han kritiskt. En storhet som Lillian Gish till exempel befanns stereotyp i sin chosiga självfullhet.

När det gäller filmens form uppehåller sig Grevenius mest vid regiarbete och komposition men filmatiska detaljanalyser är aldrig framträdande i hans recensioner.

Han uttrycker sig med ledig enkelhet och klarhet och vänder sig mer till den stora allmänheten än till "cinéaster". Hans prosa kryddas med sarkasm och ironi, och han var nog den strängaste av Stockholmskritikerna. Han ansåg att kritiker som slösade med överord föga gagnade filmkonsten. I en krönika i veckotidningen Våra Nöjen nr 12 1927 gick han tillrätta med vad han kallade filmfanatismen, den överdrivna uppskattningen av film som självständig konst i opposition mot filmhatare och pressens likgiltighet. Han skriver:

> Det talas både för litet och för mycket om filmen som den nya konstarten. Dagspressen visar på ett par undantag när ingen som helst benägenhet att låta dess skiftande företeelser speglas i spalterna. En remsa recensioner varje tisdag, en eller annan gång några meddelanden kring en svensk inspelning, det är allt. Vad därutöver är, är av ondo.
>
> Men å andra sidan finnes bland de skrivande som de endast tidningsläsande lekmännen en fanatisk tro på filmen som den främsta och smidigaste exponenten för vad som rör sig i tiden, folkets konst och en hel del annat i den vägen. Och det kan man ju säga, om man med folkets konst nödvändigt vill mena en halvmesyr.
>
> Ty vad är filmen av i dag, om inte en halvmesyr! Den kan fängsla och fascinera, men självständig konstart är den inte annat än i stänk och flik. Den har inte funnit sin egen form. Den lånar från drama, roman och novell, bearbetar och smälter om, men det är lätt att se skarvarna i mönstret. Ett tu tre märker man att det som rullas upp på duken endast utgör en illustration till den oundgängliga text som serveras. Det finns partier av filmen, ja, ofta även hela filmen, där texten är obegriplig utan bilden och bilden obegriplig utan texten. Nittiofem procent av all för filmning använd celluloid är beskaffad på det sättet.

Den konstnärliga svagheten i nästan all film, menar han, är bristen på filmatiskt enhetlig form.

> Den är inte gjuten i ett stycke. Den är ett mixtum pictum. Scenarioförfattare och regissörer ha dels icke förmågan att klä ett från annan konstart lånat stoff i bild, dels kunna de som verkligen ha sinne för bildberättandet icke stöpa om ett ämne i en filmatisk form, som på samma gång är åskådlig och koncentrerad.

Filmkonsten är mestadels en parasitkonst, skriver Grevenius och uppmanar filmrecensenter att hålla det i minnet för att med desto större kraft kunna stödja det som verkligen är filmatiskt värdefullt. Mot den reservationslösa entusiasmen ställer han upp det sansade förnuftet i filmkritiken.

> Skall filmkritiken ha någon mening och överhuvudtaget kunna uträtta något, måste den söka fästa den allmänna uppmärksamheten på dessa enstaka, rent filmatiska moment i filmproduktionen. Den måste sätta fast och bestämd front mot de s. k. filmfiendernas vonobenskratt och flabbiga förakt för filmen och den måste med samma bestämdhet ta avstånd från de talrika hundraprocent-entusiasternas vana att falla i backen under ropet "Hurra! Konst, konst, konst! Heja, heja, heja!" för varje gång en tysk, fransk eller Hollywoodeuropeisk regissör hittar på något nytt snett eller krokigt sätt att placera kameran.

Av egen erfarenhet tillägger han: "Jag vet i någon mån att en dylik avvisande, avvaktande och blott sporadisk uppmuntrande hållning inte är tacksam att inta, men det förefaller mig i alla fall som den hade med sunt förnuft att skaffa. Man skall inte falla på magen för filmen. Men man skall lugnt och sansat tro på dess framtid. Tro på att filmkonsten småningom kommer att finna sin egen form."

Han tror inte att allt teoretiserande kan föra filmkonsten framåt:

> Entusiasterna mena att man kan resonera sig till denna form. Men när det gäller att skapa levande konst kan man inte resonera sig fram. Man tvingas famla, söka och experimentera. Samt hämta lärdomar av resultaten.

Pir Ramek

En av de kunnigaste filmkritikerna under stumfilmsepoken var Thorsten Eklann, alias Pir Ramek. I Uppsala fanns två tidningar, liberala Upsala Nya Tidning och konservativa Upsala. Den förra kom ut på morgonen och den senare på eftermiddagen. Den legendariske utgivaren av Upsala Nya Tidning, Axel Johansson, benämnd Koftan, kallade lite hånfullt Upsala för "skymningskollegan". Thorsten Eklann fostrade biografpubliken i Uppsala med sin vederhäftiga och stränga kritik i Upsala från början av tjugotalet till 1933, därefter i Upsala Nya Tidning där han recenserade film till 1968 (*I huvet på en gammal gubbe* tyckte han själv utgjorde en lämplig

avslutning) och var verksam som teater-, TV- och radiokritiker till sin död 1974.

Thorsten Eklann var född 1896 och kom till Uppsala 1917 där han studerade litteraturhistoria och språk. Åren 1923 till och med 1928 var han litteraturrecensent i Bokstugan; i Scenen skrev han teaterkritik 1924—1934 och han var även Uppsalakrönikör i Svenska Dagbladet och Aftonbladet. Hans bestående insats i Uppsalas kulturliv inskränker sig inte till journalistiken. Han var med och grundade studenttidningen Ergo, vars huvudredaktör och ägare han var från 1926 till 1940. Han tog också initiativet till Studentteatern 1925, och 1929 bildades på Eklanns initiativ Uppsala filmstudio, som blev modernismens högborg med särskilt fransk, tysk och rysk film på programmet.

I likhet med många filmstjärnor kom han till filmen via teatern. Det var under skoltiden i Skara som han började skriva teaterrecensioner i en skoltidning med det gymnasialt klingande namnet Anus. När så stadens teater upplät lokalen för filmvisning var det naturligt att han skrev också om dessa föreställningar. Film hade roat honom alltsedan han i sexårsåldern vid seklets början besökt en tältbio och förundrats över ett tåg som rusade in i en tunnel — ett dåförtiden fullt anständigt motiv!

I tidningen Upsala fick Eklann recensera utan annan betalning än biobiljetter. Det var inte något ovanligt, och så var det även i Upsala Nya Tidning ända till slutet av fyrtiotalet. Att skriva om film var deklasserande, en ovärdig sysselsättning, har Eklann sagt i en intervju, och tidningarna upplät sina spalter närmast för annonserna. Han har själv berättat hur en läroverksadjunkt sade upp bekantskapen med honom sedan han fått veta att Eklann skrev om film.[93]

Eklann slog vakt om sin oavhängighet som kritiker och undvek allt samröre med branschens män. Hans kritik förorsakade också konflikter med filmbolagen, som besvarade kritiken med annonsindragningar ideligen. Eklann gav också flera tjuvnyp åt stockholmskritiken, som han ansåg gå i ledband. Kotteribildningen i Stockholm gjorde kritiken tam och ovederhäftigt snäll, ansåg han. Kritiken av stockholmskritiken gällde inte alla, Robin Hood till exempel var undantagen. Sin syn på filmkritiken som genre har han senare givit i uppsatsen "Filmkritik och filmpublik", som ingår i *Filmboken,* del I.

Eklanns kärva kritik vann respekt, man lyssnade till hans ord. Det omvittnade en skribent i Filmjournalen, signaturen Paula, i en rapport från ett studiebesök i Uppsala i januari 1926:

> Vad biografmännen i Uppsala särskilt lagt märke till är, huru publiken i stor utsträckning rättar sig efter därvarande tidningars recensioner. En maskinmästare berättar så, hurusom mången trogen biobesökare kan titta in på premiärdagen och höra sig för med honom, om hur filmen är. Bli de då tveksamma

gå de med repliken: vi får väl se, vad tidningarna säga i morgon. Här i Stockholm rättar sig som bekant inte publiken så mycket efter de dagliga tidningarnas uttalanden. Man vet, vad man vill se, man följer med vad som ges och kan därför lätt själv bedöma regissörernas och stjärnornas prestationer. Likaså beror det mycket på allmänhetens bristande förtroende för herrar recensenter.[94]

(Uppsala hade 1926 åtta biografer, som betjänade 33 036 invånare. Antalet biografer är ungefär detsamma nu [nio] trots den stora folkökningen!)

Thorsten Eklann har bekräftat i en intervju, att kritikern hade större inflytande förr — det hände till exempel att biografägare frågade honom till råds om vad som skulle tas upp på repertoaren.[95]

I en nedgörande recension av Harry Beaumonts *Sandy* (1926) anklagar Eklann den välvilliga stockholmskritiken för att bidra till den låga standarden på biografrepertoaren:

> Att en produkt av denna kaliber överhuvudtaget når fram på den vita duken i vårt — som helhet sett — förståndiga fosterland är ur ren smaksynpunkt ej precis överraskande för den initierade. Den som under de senare åren som filmrecensent varit i tillfälle att se praktiskt taget det mesta av filmproduktionen har anat, att snart är "allt" möjligt. Filmer av det mest undermåliga och sällsamma slag ha i vissa pressorgan i huvudstaden mottagits med panegyriska lovord, vilka sedan — något som är mycket mänskligt — klippts av påpassliga reklamherrar och benäget distribuerats över landet. Det är denna direkt skadliga, fördummande och för svensk press generande "filmkritik" som bär största skulden till att filmer av "Sandys" [...] valör kunna rullas och sedan av endast den absolut okritiska publiken reservationslöst beskådas.
>
> Vi ha i denna tidning vid upprepade tillfällen varit inne på detta sorgliga kapitel, som blir tråkigare, om de lokala biografernas ledning skulle råka att i en avbasning av en dylik dålig men i Stockholm berömd film endast se utslag av kitslighet och magsyra. [— — —] Inför den billiga och osunda film som tillåtes översvämma landets biografer, måste en recensent, som ärligt och öppet säger sin mening och som tror på filmen som konst, med en känd auktor fråga: vadan och varthän?[96]

Uppsalas biopublik var mycket kräsen, enligt Eklann, och han slog vakt om landsorten som han ansåg sågs över axeln av huvudstaden och särskilt filmbyråerna. I en artikel tog han upp den förmenta filmbristen i landsorten. Den dåliga kvaliteten på landsortsbiografernas filmer skylldes av biografägarna på bristen på god film. Eklann förklarade denna brist med att filmbyråerna envist vägrade att släppa ut sina filmer till landsorten innan de visats på premiärbiograferna i Stockholm, och eftersom de publikdragande filmerna körs i många veckor i Stockholm stoppas cirkulationen upp och brist uppstår i landsbygden, som konsumerar filmerna snabbare. "Här skymtar det gamla föraktet för 'landsorten' och den outrotliga övertron på 'huvudstaden' ", skriver Eklann syrligt. "Landsortspubliken anses förstås av filmbyråerna ej tillräckligt omdömesgill och självständig; den skulle förstås ej

'förstå' en film, den där ej panegyriserats och försetts med lämpligt reklamklipp ur Stockholmspressen!" Han efterlyser större hänsyn mot landets största publik — landsortens — och varnar för följden av den artificiella filmbristen: "biografernas avfolkning och publikens intressedöd för allt vad film heter".[97]

Thorsten Eklanns första recensioner var osignerade men snart skaffade han sig signaturen Pir Ramek (eller egentligen Kamek efter en ädel rövare i en orientalisk saga, men tryckfelsnisse ville annorlunda).

Under årgången 1924 får filmanmälningarna en bestämd redaktionell form. Biograferna i Uppsala, som stod på hög nivå tekniskt, arkitektoniskt och i fråga om musikalisk utrustning, annonserade flitigt i pressen och tidningarna kvitterade med uppmärksamhet. Kritiken i Upsala var under första hälften av 1924 i regel osignerad och förekom mestadels på tisdagar under samlingsrubriker som "Biografpremiärer" och "Biopremiärer". Det var med sådana osignerade artiklar Eklann arbetade. Men det hände att ett remarkabelt filmevenemang uppmärksammades med undertecknad artikel. Den 11 mars 1924 signerade Pir Ramek en artikel om Gösta Berling-filmen. Den 26 mars recenserades del II. Betyget var "misslyckad".

Från hösten 1924 får Eklann större utrymme med breda, signerade artiklar. Han skärskådade *Scaramouche* (7 oktober), *Tjuven i Bagdad* (28 oktober) och *Ringaren i Notre Dame* (2 december) för att nämna några exempel. Därmed var den kvalificerade filmkritiken etablerad i tidningen Upsala. Thorsten Eklann recenserade biografernas programpolitik, publikens mer eller mindre lämpliga uppträdande (skratt på rätt eller fel ställe) samt det musikaliska ackompanjemanget vid sidan av själva filmens kvalifikationer.

Pir Ramek såg filmen mestadels ur en principiell estetisk synvinkel. Han sökte inskärpa att film var en konstart med egna uttrycksmedel värd att tas på allvar, om den än befann sig i utveckling och ingalunda alltid kunde betecknas som konst. Liksom Sven Stolpe i sin filmkritik var han påverkad av de franska filmteoretikerna och betonade bilden, rörelsen, rytmen på bekostnad av handlingen. Det var kort sagt de "filmatiska" kvaliteterna Pir Ramek tog fasta på i sin kritik, det som gör film till film och inte fotograferad teater eller litteraturillustration.

Recensionen av E. A. Duponts film *Varieté* är något av ett program för Pir Rameks kritik. Den inleds med några anmärkningar om filmen som konst och attityden till film:

> Varje gång det talas om konst i samband med film hör det alltjämt till god ton i en del kretsar att föraktfullt rycka på axlarna — där man nu ej förstås i mindre väl valda ordalag blottar sin avsky och — sin okunnighet. Det behöver därför gång på gång betonas, att filmen som konst — och såsom uttrycksmedel överhuvud taget — alltjämt är i vardande, är någonting, som, trots allt vad som

numera skapas, alltjämt mest anas. Det har sagts förr — och ej minst i dessa spalter — att filmen ännu bygger för mycket på teatern, kopierar mer än nyskapar.[98]

Pir Ramek betraktar filmen som en form av bildkonst och som visuell konst indelar han den i två grupper — den realistiska bilden och den av fantasien förvandlade bilden:

... det finns redan i filmhistorien några filmer, som verkligen uppenbara något av *filmen,* d.v.s. rörelsen, bilden, det rent visuella. Filmen arbetar här på två fronter; fantasien, det förstorade, t.o.m. förvrängda, överdrivna groteska, heter det på ena sidan, och på den andra: realism, verklighet, liv.[99]

Till den realistiska filmen, ej att förväxla med den gamla naturalistiska tablåfilmen, räknar han fyra stora namn: Griffith, Stroheim, Sjöström, Dupont. Den sistnämndes *Varieté* finner Pir Ramek mästerlig, inte till innehållet — manuskriptet är otillfredsställande med sin allt för rafflande handling — men till formen:

Rent *filmatiskt* är Varieté en av de styvaste saker, som hittills sett dagen eller rättare sagt biografsalongernas mörker, både på denna och andra sidan Atlanten.

Han förklarar så vari de filmatiska förtjänsterna består:

Först: det finns inte många filmer hittills, där *rörelsen* — just detta som är film — dominerar som här. Hur påtagligt förhäxande slår ej storstaden, med dess myller, dess liv, dess rytm, mot åskådaren; hur underbart uttrycksfullt och växlingsrikt målas ej nöjesvärlden, i all dess glans och förfärlighet, först det elendiga förstadstivolit och så världsstadens Wintergarten i all dess bestickande prakt. Märk sedan i smått, scen efter scen, hur just rörelsen utnyttjas av regissören; kameran "följer med" för att illustrera ett samtal, ett uppträde; kameramannen tar uppifrån och nedifrån, överallt gäller det att markera det levande, det rörliga.

Varieté ställde Pir Ramek i jämnbredd med Chaplins *Guldfeber* — "större beröm finns ej".[100]

Om *Guldfeber (The Gold Rush,* 1924) skrev Pir Ramek:

Chaplin har med denna film verkligt avgörande brutit med sitt forna jag. Här finns inte mycket av den gamle Chaplin kvar och inte ett uns av det traditionella amerikanska farsspringandet. Chaplin visar här för första gången sin verkliga genialitet som filmatisk människoskildrare. Det är tragedi och fars om vartannat, men först och sist — konst. Clownen har blivit diktare.[101]

I sin kritik tar Pir Ramek sikte på filmernas bildmässighet och skildrar kameraarbetet. Josef von Sternberg var ett exempel på en regissör, som ser

filmen som film utan litterär och teatralisk ballast. I recensionen av dennes film *En natt i hamn* diskuteras just kameran:

> Här om någonsin visar också Sternberg vilken bildkonstnär han är. Denna film från New Yorks dockor och sjömanskrogar har en smått förtrollande rent artistisk avrundning. Kameran och ljuset har förunderligt känsligt följt regissörens minsta intentioner; det är ett spel med dagrar över oljiga mörka vatten och bleka gatlyktor i vit dimma, som måste tjusa vem som helst. Regissören har laborerat med rörlig kamera och plötsligt avbländade strålkastare på ett sätt som godt kan kallas mästerligt.[102]

När det gäller en films konstnärliga kvaliteter hänger allt på bilden, intet på handlingen, framhålls i recensionen av *Brustna strängar:*

> Det är lustigt tänka sig, att en del folk på fullt allvar klandrat filmkritiken för att den "för mycket" sysslar med regien i en recenserad film. Man glömmer handlingen, heter det. De som så kritisera kritiken glömmer, vad film egentligen är.
>
> Filmen befinner sig som konst betraktad än i sin barndom, man anar ännu mer än man vet. Men det vet man ju, att film är *bild*. Det är bild, rörelse, scenväxling (bildväxling), rytm — det är mycket enkelt. Och handlingen?
>
> Handlingen kan vara den enklast möjliga. En tillkrånglad handling tynger tvärtom ner en film. [— — —] "Brustna strängar" är — både i fråga om manuskript och regi — en riktig *film*. D.v.s. den är given först och sist som bild, som rörelse. Den har rytm.

Recensionen berör även som hastigast fransk films karaktär generellt:

> Fransk film har hittills mest varit vad man kallat naturalistisk tablåfilm. Ett förträffligt typgalleri, utmärkta soloscener. Men utan den amerikanska filmens rörelseschema. Den "gamla" franska filmen var i så mycket endast fotograferad teater. Den "nya" franska filmen har kvar de träffsäkra typerna — häri är fransk film helt enkelt enastående — den är väl alltfort en smula för mycket teater, den textade repliken spelar t.o.m. i "Brustna strängar" för stor roll, men regien har gjort nya och djärva grepp. [Och han sammanfattar:] "Brustna strängar" är som helhet alldeles fascinerande ur regisynpunkt. Hur mjukt glida ej de olika bilderna i varandra, det är en bildväxling som godt kan nämnas överdådig. I vissa partier röjer sig regissören — Julien Duvivier — högt över sina franska kolleger; det finns scener här som äro ren poesi, det blir *"filmdikt"*.[103]

Den nya filmsyn Pir Ramek sökte sprida kan sammanfattas i begreppet "filmatisk":

> Man har skaffat ett nytt adjektiv *filmatisk* och den moderna, "riktiga" filmen söker att så mycket som möjligt assimilera från teatern. Den nya amerikanska filmen och även den tyska bygger på fantasien i en utsträckning som man förut knappast anat, på symbolik och på själva överdriften. Härtill kommer en filmens

> speciella rytm, som amerikanarna äro mästarna i, åtminstone hittills. Man arbetar intensivt och beslutsamt mot *filmen,* det rent visuella, att se och skildra i bild och *rörelse.*[104]

Pir Ramek propagerade för modernismen men var inte dogmatisk. De franska försöken ansåg han faktiskt för det mesta rätt misslyckade och lät inte sin filmatiska filmsyn gå ut över gammaldags god film, "den mer eller mindre direkt på teatern byggda, den s. k. naturalistiska eller 'episka' filmen [. . .] där allt löper lugnt och 'verkligt', man 'psykologiserar' och 'målar' ". Ett exempel på en bra film i den gamla stilen var den franska inspelningen av Victor Hugos *Samhällets olycksbarn (Les Misérables,* 1925, Henri Fescourt).[105]

Den tyska modernismen följdes med stort intresse av Pir Ramek. Särskilt framhöll han Dupont, Murnau och Lang. Den sistnämndes *Metropolis* gjorde starkt intryck. Den var inget oklanderligt mästerverk; handlingen stod på pekoralets brant, skrev Pir Ramek, men filmatiskt var det ett storverk med ett hopande av nya "trick". Han polemiserar mot dem som med detta ord avfärdar nya konstgrepp: "liksom om filmen hade något annat att bygga på än just 'trick' ". Han konstaterar att tyskarna överflyglat amerikanarna experimentellt och förklarar några av konstgreppen i *Metropolis:*

> Regissör Lang laborerar ytterst smidigt och ofta förbluffande djärvt med nedbländning och kamerainställelse, med s. k. direkta ljuseffekter och med spegelbilder. Vilken betydelse just spegelbilderna haft för "Metropolis" är ganska självklart. (Alla filmens jättehus och komplex äro till stora delar små pappmodeller!) Tänk sedan på filmens effektfulla upptakt med de snurrande hjulen, pistongerna, maskinerna, hissarna, tänk på scenerna med maskinmänniskan, med de framvällande arbetarmassorna under revolten — för att nu ta ett par av "Metropolis" storscener. Anmärkningsvärdt är också i vilken ringa utsträckning text användts och hur regissören arbetar med själva textningen (obs. de flammande bokstäverna).[106]

Den ena geniala detaljen läggs till den andra, regissören frossar i sensationer och förbluffar åskådaren med ständigt nya trick. Huvudanmärkningen mot filmen är dess överdrifter i regin som stundom blir alltför krystat stiliserade.

Murnaus *Sista skrattet* mottog Pir Ramek med både ros och ris. Han såg filmen som ett fragmentariskt men utomordentligt intressant experiment flödande av filmatiska finesser. Dess brister var att man allt för mycket märker regissören och tekniken. Dessutom fann han slutet sentimentalt och påklistrat: avslutningen *"tänkt* som en rolig parodi på biografpublikens hungrande efter 'lyckliga slut' — är fullkomligt misslyckat *genomförd".*[107] Anmärkningen är befogad, varken scenarioförfattaren Carl Mayer eller regissören önskade detta slut, som påtvingades dem av producenten Erich Pommer för att bespara publiken en sorglig historia.

I övrigt berömmer han filmens textlöshet, som gav en aning om den kommande filmens möjligheter. En annan finess var de ideliga dubbelfotograferingarna och den ständiga rörelsen (hissen som går upp och ner, hotelldörrarna som svänger) fångande drömmens rytm i gubbens tankar. Jannings rolltolkning fann han storartad och mänskligt gripande.

Lika överdådig var Jannings som Mefistofeles i Murnaus *Faust,* där han ställde titelrollsinnehavaren Gösta Ekman i skuggan. Filmen prisades för sitt effektiva laborerande med närbilder och sitt raffinerade spel med dagrar och skuggor.[108] Näst Griffith satte Pir Ramek Murnau högst, följd av Dupont och Sjöström. Rangordningen gjordes 1926.

I en artikel i Stockholms-Tidningen den 7 november 1926 företog Pir Ramek en jämförelse mellan amerikansk och europeisk film. Hans åsikt är att amerikansk film alltjämt är överlägsen europeisk och har sin styrka i tekniken — rytmen och rörelsen. Vad den saknar är den europeiska filmens kultur, stämning, patos, lyriska känsla. Men den europeiska filmen har också mer av estetiserande, den amerikanska mer av liv.

Pir Ramek nämner tre genrer där amerikanarnas överlägsenhet är obestridlig: äventyrsfilmen med till exempel Fairbanks och Tom Mix; farsen med Chaplin, Lloyd, Raymond Griffith och Buster Keaton; lustspelet med visserligen europeiska Lubitsch och Kräly.

Erich von Stroheims film *Den girige (Greed,* 1924) blev en besvikelse trots enstaka geniala scener. Pir Ramek saknade fantasin, som skulle bära upp filmen, och en symbolisk bildtolkning av girighetens demon:

> Den ger egentligen ingenting nytt, åtminstone direkt nytt. Det är sant, att regissören då och då laborerar med symboler, att en och annan scen har groteska anslag, men som helhet mynnar filmen i en visserligen från och ofta brutal realism, men i alla fall i detta som nämns "filmatisk naturalism". Man hade väntat sig att hitta mer s.a.s. av girighetens demon, av det barocka, sjudande, förryckta, själva vanvettet. Regissören kunde arbetat med fantasien, de våldsamma och osanna proportionerna, med "häxvild symbolism" långt mer, här borde varit ett tillfälle att göra något nytt och större, något hemskt, förvirrat men i sin överdrift fascinerande, skakande. Man tänker på en filmens häxsabbat, en demonisk bildhistoria om girighetens last och bottenlösa fasa.

Pir Ramek hade uppenbarligen velat ha en annan film — i den fantastiska genren och inte, som fallet var, i den realistiska.

> Stroheims "Den girige" är — oavsett några symboliska inslag — en rent realistisk film och som sådan så godt som genomgående av en synnerligen stark verkan. Vissa scener kunna godt nämnas geniala i sin genre. Man erinras f. ö. mer än en gång om "Körkarlen", och det är långt ifrån osäkert, att Stroheim inspirerats av Sjöström; man vet ju förresten hur han vid upprepade tillfällen uttryckt sin beundran för denne.[109]

Pir Ramek efterlyste ofta fantasi — fantasi och fantastik satteș upp emot verklighetstrogen realism. Fantasi fann han i rikt mått i *Nibelungen* och *Tjuven i Bagdad,* två filmer som, skrev han, låtit oss ana vad som skall komma. "De peka verkligen hän mot filmdramat. Fantasien har här för första gången fått spela en roll; en dag blir det huvudrollen", profeterade han.[110]

Victor Sjöström var, enligt Pir Ramek, den enda stora svenska filmskaparen. Hans första amerikanska film, *Inför högre rätt (Name the Man,* 1923) hade dock blivit en stor besvikelse för Pir Ramek, som förvånades över den positiva stockholmskritiken. I *Han som får örfilarna* kände man igen den gamle mästaren men förnyad av det amerikanska inflytandet.[111] Än bättre var Sjöström i filmatiseringen av Selma Lagerlöfs *Kejsaren av Portugallien,* som enligt Pir Ramek stundtals nådde samma höga klass som *Körkarlen.* Han förundrades över att Sjöström trots den långa landsflykten lyckats bevara svensk tradition.

Selma Lagerlöf hade själv godkänt filmen och hade komplimenterat Sjöström för att han förmått att trots allt så bra fånga den rätta stämningen. "Sjöström har i Hollywood", skriver Pir Ramek, "lyckats med vad Stiller misslyckades med i Sverige. (Tänk på Stillers ynkliga "Gösta Berlings saga, vid sidan av Sjöströms 'Kejsaren av Portugallien'.)" Hans amerikanska år har burit frukt, konstaterar Pir Ramek: "hans stil har blivit s.a.s. renare, mera fri. Han har lärt farten, rörelsen, rytmen"[112]

Den svenska filmen var ett sorgligt kapitel. När Sjöström for till Hollywood blev svensk film ingenting annat än ett tomt och påvert skal, skrev Pir Ramek. "Svensk film har ju blivit hart när identisk med några slags burleska melodramer, där hemmagjorda bönder och skärgårdskarlar, uppblandade med tattare och småstadsmamseller, utgjort ingrediensen."

Varje försök att komma bort från denna nedsumpning fann han aktningsvärd och nämnde av aktuella filmer John Brunius' *Karl XII* och Olof Molanders *Damen med kameliorna* (1925) som förtjänstfulla, liksom Elis Ellis' *Två konungar* (1925), vilken recensionen var tillägnad.[113] I Gustaf Molander såg han en blivande mästarregissör, jämförbar med Sjöström och Stiller.

Rysk film hade mycket liten plats på Uppsalarepertoaren. Ännu våren 1929 hade ingen av de nya stora sovjetryska filmerna (av typen *Dagar som skakat världen)* visats där, endast filmer i den gamla stilen utan tekniska finesser. Dessa filmer fängslade främst genom det starka, levande spelet, framhöll Pir Ramek, och genom sin kärva, ibland brutala realism, som kontrasterar så starkt mot den amerikanska filmens optimism, sockersöthet och glänsande inramning.

> Rysk film målar den trista grå vardagen, det tunga, smutsiga arbetet, de utpinande, råa människorna. Hatet, förtalet, driften, ondskan ges utan förskoning, så långt censuren tillåter det förstås. Och godheten, när den glänser fram som en strimma ljus mellan mörka skyar, får liksom hos de "stora" ryssarna i romanerna ett hart när översinnligt drag, ett evangeliskt lyckoskimmer. Rysk film lever på detta. Och än så länge är det nytt och — fascinerar publiken.[114]

Den vid tillfället Uppsala-aktuella ryska filmen *Kärlek i förbjudna led* (regissören ej antecknad i recensionen) var ett exempel på denna starka naturalism och levande rollgestaltning:

> Dessa ryska artister leva sig fullkomligt in i rollerna. Man får en känsla av, att så leva ryska bönder, så handla de, så går det till. En blick, ett leende, en tår, det är egentligen allt. Inga gester, inga poser.

Recensionen berör också problemet med censurens vacklande förhållande till de ryska filmerna. Dels är filmerna agitatoriska, dels har de råa inslag. Vad som är värst framgår inte av Pir Rameks resonemang men det belyser dilemmat:

> Rysk film har ett fel, ett högst väsentligt. Den är agitatorisk och det i en grad som ofta gör den onjutbar för vanliga människor. Sovjetpropagandaherrarna utmåla naturligtvis det tsaristiska Ryssland så mörkt och makabert som möjligt. Och de många ruskigheter och våldshandlingar, som de ryska filmerna vimla av, ha också omöjliggjort många sovjetfilmers framförande i Sverige. Censuren har satt stopp för dem; säkerligen mycket befogat.[115]

Ljudfilmen passade inte in i Pir Rameks estetik. Film var framför allt bild. Därför hälsade han den textlösa filmen med tillfredsställelse och talfilmen med missnöje. Den talade repliken slog sönder bildrytmen, drog ner tempot och hämmade kameran. Allt stumfilmen byggt upp tycktes rasa med mycket buller.

En föraning om vad som komma skulle var en så kallad filmoperett, stum men beledsagad av sång och musik, som Pir Ramek recenserade i början av 1927. *Pipsi* hette filmen och i recensionen motiverar Pir Ramek sitt principiella avståndstagande:

> Filmen är bild, först och sist bild. En "filmoperett" är därför a priori en absurditet, en orimlighet — filmen strävar ju efter att allt mera frigöra sig från teatern, och så kommer man och flyttar teatern (och det den mest artificiella: operetten) upp på duken! Man anmärker på, att filmen alltjämt textar för mycket, att det ageras, pratas för mycket på film. Och så bjuder man helt plötsligt på — illustrerad sång, illustrerad musik, på "filmoperett"! Några riktiga, levande personer sjunga nere i orkesterdiket fram, vad kinematografens flimrande skuggmänniskor gestikulera och munexercera uppe på det vita lärftet ovanför! Det blir inte bara barockt, något mot filmens hela idé stridande; det är hemskt, spöklikt, man känner sig kuslig.[116]

Inför ljudfilmspremiären i Stockholm den 2 maj 1929 uttalade sig några storheter från filmvärlden om det nya mediet. Edvin Adolphson var särskilt entusiastisk och Victor Sjöström också förväntansfull medan Hjalmar Bergman var skeptisk och kallade talfilmen ett spöke.[117]

"För vår privata del", skrev Pir Ramek, "ha vi alltid förfäktat den meningen, att ett pratande porträtt är en naturvidrighet; filmen är rörelse, rytm, bild, och den talande filmen kan endast vara en övergående nyck, ett förtvivlans trick i en prekär situation."

I Uppsala planerades ljudfilmsstart till hösten på SF-biografen Skandia.[118] *Jazzsångaren,* Al Jolsons och ljudfilmens genombrottsfilm, visades stum på Slottsbiografen i Uppsala med sångare bakom vita duken liksom på Röda Kvarn i Stockholm. Pir Ramek var förtjust i filmen men anmärkte på att orkesterledaren borde kunnat skaffa ett litet mer eggande jazzackompanjemang.[119]

Pir Rameks farhågor att de filmatiska kvaliteterna skulle gå förlorade i ljudfilm besannades när den amerikanska ljudfilmen *Hans hustrus ära* visades i Uppsala — stum.

> Man fick nu ett lysande exempel på, hur ljudfilmen bryter sönder och förstör komposition och rytm. Det blir ett enerverande stillastående över handlingen, den filmatiska ramen spolieras fullständigt, det blir från början till slut fotograferad teater. [— — —] Vad filmkonsten under årtionden kämpat sig fram till offras nu utan vidare för att tillfredsställa en amerikansk trusts ekonomiska vinningslystnad.[120]

Pir Ramek är utpräglat puristisk i sin filmuppfattning. I hans kritik står de formella aspekterna i förgrunden: bilden och bildföljden — filmens byggstenar. Grunden för hans filmbedömning är åsikten att film är en bildkonst som måste bedömas efter sina specifika förutsättningar. Han vill lära biobesökarna att se film från estetisk synpunkt och förstå vad som gör film till konst. Han följer också med stort intresse de modernistiska strömningarna i Frankrike, Tyskland och Ryssland. Han framhåller fantasien som omvandlar verkligheten till en konstnärlig vision och rörelsen, bildrytmen som ger filmen dess egenart. Överhuvud taget ger han akt på bildkompositionen, kameraarbetet, ljussättningen och uppehåller sig mindre vid intrigen eller filmstjärnornas kvalifikationer, såvida de inte hette till exempel Emil Jannings, Lillian Gish eller Greta Garbo, som han utnämnde till världens främsta filmskådespelerska i recensionen av *Vilda orkideer (Wild Orchids,* 1928).[121]

Pir Ramek är strängare än Stockholmskritiken i gemen och tar esomoftast avstånd från denna i sin strävan att hävda landsorten, vars biopublik han anser underskattad och missgynnad. Hans kritik är konsekvent och genomtänkt, välformulerad utan att ha Robin Hoods eller Sven Stolpes entusias-

tiska glöd. Som ingen annan dagskritiker ger han sig tid att göra principiella diskussioner i anslutning till de recenserade filmerna. Recensionerna tryfferas med teoretiska utläggningar, som kanske var allt för avancerade för en del av läsekretsen men helt visst sporrade filmintresset hos den intellektuellare delen, som ju var stor i Uppsala. Han blev genom sin inspirerande verksamhet i filmstudion och som kritiker en viktig opinionsbildare för den avantgardistiska filmkonsten.

Sven Stolpe

Det är väl känt att Sven Stolpe under vissa perioder har arbetat i svensk filmproduktion. Han har fått egna verk filmatiserade, som romanen *I dödens väntrum* (filmad 1943) och debutpjäsen *Döbeln* (filmad 1942); han skrev också scenariot till *Excellensen* (1943) efter Bertil Malmbergs pjäs om nazisternas religionsförföljelser.

Han kom väl förberedd till sådant värv. Han hade, vilket är mindre känt, arbetat som filmkritiker under stumfilmstidens sista decennium och givit den svenska stumfilmsdebatten en internationell orientering genom att introducera främst fransk men även tysk filmestetik. Han hade också planer på att själv regissera ett par verk av Per Hallström. Dessa planer förföll emellertid.

Hur han började tjäna sitt levebröd som ung student som filmkritiker har han själv berättat i sin memoarbok *Student -23*. Han gick upp till tidningskungen Erik Åkerlund och eftersom han redan hade skrivit artiklar om film så knöts han till Filmjournalen. Han skulle efterträda Jul. Regis som svarsonkel. Sven Stolpe besvarade imbecilla brev med frågor till exempel om Norma Talmadge hade ett barn med någon filmidol och svarade då att hon faktiskt hade tre, och om Murre mådde bra på vilket han gav svaret att Murre var död. Det visade sig att Stolpe på detta sätt hade avlivat en älskad imaginär redaktionskatt och att hans skämtlynne hade blivit alltför tydligt skönjbart för en allvarligt sinnad läsekrets. När tidningskungen grälade på honom sade han upp sig. Så har han i varje fall själv skildrat händelseförloppet.[122] (I själva verket hette katten Mille och levde i högönsklig välmåga åtminstone en bra bit in på trettiotalet. Men katter har ju många liv!)

I memoarboken *Ungdom* har Stolpe skildrat en ovanligt stark upplevelse från, uppger han, tolvårsåldern.[123] Det var en film om en djungelpojke, en film han betraktade med sensuellt välbehag. Enligt Stolpe var det en Tarzan-film. Det skulle i så fall vara *Son of Tarzan* från 1920. Stolpe var då femton år.[124] "Vad filmen handlade om, vet jag inte. Men ännu minns jag solskenets lek i djungeln med den nakne pojken och min egen våldsamma och ögonblickliga identifikation med honom."

Att Stolpe skrev flitigt om film framgår av en liten nidvers från omkring 1925:

> Sven Stolpe skiftar med de lärde hugg,
> i korta byxor och sin långa lugg
> och recenserarar film i Filmjournalen
> och dansar tango under hela balen
> med djärva skutt och energi för fyra
> så musikanterna bli huvudyra.[125]

I begynnelsen av sin filmkritiska bana levererade han 1924 — ännu tonåring, han är född 1905 — ett angrepp på dagspressens filmkritik i Stockholms studentblad: "Det är ett allmänt känt faktum, att den svenska dagspressens filmkritik är ytterligt usel", skrev han i en artikel om Rex Ingrams film *Två människor (Where the Rainbow Ends,* 1923), som visades i Stockholm kring årsskiftet 1923/24 och han fortsatte:

> T.o.m. de största tidningarna ha biografanmälare, som sakna alla förutsättningar för sitt yrke. Dessa äldre tanter — manliga eller kvinnliga — ge i stället för analys och konstnärlig värdering de mest fadda referat, kryddade med utsökt enfaldiga detaljanmärkningar! Här behövs reform.[126]

Stockholms studentblad skulle nu bättra det som hade brustit i dagspressen. *Två människor* hade fått synnerligen negativ kritik, skriver Stolpe, "och man kunde därför a priori förmoda, att den var av högt värde. Detta besannade sig".

Stolpe finner visserligen brister, ett icke idealiskt spel, en lös komposition. Filmen är varken problembarn eller mannekänguppvisning och får inte bedömas så. Den har andra kvaliteter, som Stolpe går närmare in på i ett allmänt resonemang om film:

> Filmkonsten är ju till sitt väsen romantisk. Den älskar att syssla med det exotiska, det exceptionella, det intressanta, med undantagsfall och undantagsmänniskor: vår tid behöver mer än andra något, som för tanken bort från det dagliga, det reala. Även filmen har haft sin Sturm und Drang, en förberedelsens period då det romantiska drevs över till det sensationella och sentimentala. Hjältar, som i sin underbara heroism, bjuda en värld spetsen, vampyrer, som i djävulsk ondska finna sin glädje i att skada och såra — se där två i det tidigare filmdramat vanliga typer, som nu börja försvinna eller fördjupas. Vad filmen nu syftar till, är en sunt romantisk konst, som i sig förenar högsta kultur och högsta teknik. Rex Ingram, som förut skapat filmkonstens kanske märkligaste verk hittills, den storstilat anlagda och i detalj konstnärligt fulländade världskrigstragedien "De fyra ryttarna" har med sitt sista verk fört den nya konsten ännu ett steg närmare målet.

Detta är den svepande inledningen, lagom arrogant och generaliserande. Stolpe ser filmen som en vacker stämningssaga. Söderhavsmiljön ger vackra naturbilder och många scener har obeskrivbar poetisk stämning, "en synnerligen stark film". Intrigens upplösning är han dock missnöjd med: "Detta slut är varken gripande eller psykologiskt motiverat och torde kunna betecknas som filmens största fel." Anmärkningen var befogad: I filmen är Ramon Novarro infödingspojke på en söderhavsö och förälskar sig i en missionärsdotter. I den ursprungliga versionen drunknar han på slutet, men publiken visade förtrytelse över den nye idolens grymma öde och Ingram gjorde ett alternativt slut där Novarro upptäcker att han är en solbränd kaukasier och kan därför äkta flickan.[127]

Kritiken av kritiker innefattade inte alla, Elsa Jonason (Marfa) och Herbert Grevenius (Gvs) betraktade han som kompetenta kolleger[128], och vid senare tillfällen kallar han Grevenius Stockholms bäste kritiker.

I Stockholms studentblad behandlade han även Victor Sjöströms första amerikanska film *Inför högre rätt,* som hade premiär i Stockholm den 18 februari 1924. I förtjänsterna är det en svensk film, i bristerna är den amerikansk. Åter är det stämningen i filmen som är avgörande:

> En bättre amerikansk filmtragedi är antingen sann eller vacker. I det första fallet är den realistisk, utan överdrifter i fråga om handling och psykologi. Den är då i allmänhet ganska okonstnärlig och saknar den nödvändiga livfullheten och flykten. I det andra fallet är den estetiskt lyckad, laborerar med vackra naturscenerier, vackra människor och vackra handlingar, vilkas verkan ytterligare förhöjas genom kontrast mot de mest samvetslösa bovar. [— — —] "Inför högre rätt" har den svenska filmkonstens särmärke: mänskligheten. De handlande äro icke "filmhjältar", som den vedertagna termen lyder, utan människor av kött och blod. [— — —] Vår filmkonst ("filmindustri" är ett fruktansvärt, misskrediterande ord) har alltid på denna punkt haft ett avgjort försteg framför den amerikanska. [— — —] Konflikterna äro visserligen icke alldagliga men ändå psykologiskt trovärdiga. [— — —] Rent tekniskt står filmen oerhört högt. Fotograferingen är i stort sett glänsande och de olika scenerna verkningsfullt och elegant grupperade. För en svensk erbjuder filmen dock icke här några nyheter.

I samma artikel ger han en skildring av den konstnärliga fördjupningen i Chaplins film *En kvinna i Paris.* Stolpe kallar Chaplin "ett geni av första rang".[129]

Sven Stolpe tar ständigt upp generaliserande synpunkter och principiella resonemang i sin filmkritik, och i det avseendet skiljer han sig från de flesta av sina kolleger. I recensionen i Stockholms studentblad i maj 1924 av *Den stora hemligheten (Le secret de Polichinelle,* 1922) av René Hervil tar han upp några synpunkter på filmkonsten i allmänhet och den franska i synnerhet:

> Filmen är intressant och värdefull, men den verkar allt för mycket fotograferad teater. Filmkonsten lever icke på dialogen, även om den till sitt väsen är starkt dramatisk. De franska filmer, vi sett, ha alla lidit av detta fel. Filmen blir tröttande, om den bygges på resonemang och saknar det nödvändiga tempot eller intensiteten. Den franska filmkonsten förefaller ännu befinna sig i en experimenterandets och sökandets period.

I samma häfte av Stockholms studentblad kastar sig Stolpe in i debatten kring Mauritz Stillers *Gösta Berlings saga,* och han vänder sig särskilt mot Erik Lindorms kritik. Erik Lindorm, enligt Stolpe "Sveriges säkert elakaste och måhända främste kåsör", hade i kåseriet "Mauritz Stillers saga" angripit inte bara *Gösta Berlings saga* utan hela filmkonsten. Filmen var en parasitkonst, skrev han, som aldrig står på egna ben och kan få självständighet och egenart. Stolpe försvarar filmatiseringar och räknar upp några exempel på filmer som överglänst sina litterära förlagor:

> Innebär det verkligen något nedsättande för filmen, att den tar sitt material ur skönlitteraturen? Svaret måste bli nej, ty annars dömer man också teatern. Är icke en dålig dramatisering eller endast en svag iscensättning lika ödesdiger och beklaglig som en misslyckad filmatisering? Och för övrigt: ha icke exempelvis "Körkarlen", "De fyra ryttarna" och "Inför högre rätt" alla varit konstnärligt värdefullare än respektive romaner? Det torde vara allmänt erkänt, att Sjöström avsevärt fördjupat Hall Caines skildring, liksom också att han utmärkt väl förmått avlägsna alla de brister i kompositionen och den sentimentalitet, som vidlåder Selma Lagerlöfs "Körkarlen". Om mästerverket "De fyra ryttarna" behöver icke talas.

Lindorm bestred att det skulle finnas någon poesi kvar i filmen, men Stolpe svarar i kursiv: "Den äkta romantiska andan vilar över Stillers 'Gösta Berling'." Han fortsätter:

> Filmens underbara regi — om man därmed menar de olika scenernas konstnärliga utförande — fotograferingen, den kanske bästa som skådats på den vita duken, den med verklig skarpblick utförda rollbesättningen, det underbara spelet... om detta säges icke ett ord. Det är icke någon sund princip, Lindorm följer vid sin kritik.

Lindorms sammanfattning "icke sämre än amerikanska slagnummer", besvarar Stolpe: "Ett erkännande av att vi i vårt lilla land kunnat åstadkomma en film fullt jämbördig med de största, beundranvärda amerikanska filmverken, är i själva verket beröm nog. *Stiller har all heder av sitt verk.*"

I samma majnummer av Stockholms studentblad 1924 meddelar Stolpe under signaturen Trunkulus några aforismer kallade "Ur en filmentusiasts anteckningar", av vilka här tre återges:

> Filmens styrka ligger dels i att den samtidigt är episk och dramatisk, dels däri att den har förmått ställa den högsta teknik i tjänst hos konsten.
>
> All konst fordrar för att rätt kunna njutas, att man vänjer sig vid dess uttrycksmedel. Det hastiga tempot samt blandningen av text och bild äro filmens egenskaper, icke dess fel.
>
> "De bildades" vägran att erkänna filmen som konst bottnar däri, att den är tillgänglig för alla. Filmen är den enda verkligt demokratiska konsten.

Som den energiske opinionsbildare Stolpe var tvekar han inte att dubbelexponera sina åsikter. Han skriver i stort sett samma artiklar i studentbladet som i Filmjournalen. Filmskriveri var för Stolpe under studenttiden en födkrok, men inte desto mindre finns det en ambition att lyfta debatten från godtyckligt tyckande till principdebatt som grundval för domskälen.

Till Filmjournalen kom Sven Stolpe 1924. Hans verksamhet blev skiftande: en kombination av svarsonkel, recensent och utlandskorrespondent. Från tjugoårsåldern gjorde han resor på kontinenten. I Paris, dit han först for sommaren 1925, närmast för litteraturstudier, kom han i kontakt med den franska avantgarde-filmen och lärde känna dess främsta företrädare Marcel L'Herbier, René Clair, Jean Epstein, Abel Gance. Han försörjde sig på att skicka hem artiklar om franskt filmliv till svenska filmtidningar och kom sålunda att inspirera unga intellektuella som Lorens Marmstedt, Rune Waldekranz och Stig Almqvist att intressera sig för filmen som estetisk form.[130] Epsteins filmteorier presenterade han först i den norska tidskriften Atlantis.[131]

I Filmjournalen skrev han regelbundet till 1930, därefter sporadiskt till och med 1932, förutom i eget namn under signaturerna Serge, Spes och S. S-e. Han var också flitig skribent i Filmnyheter och Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm 1925—1929, Våra Nöjen 1927—1930 och mindre regelbundet i en rad andra tidskrifter, även utländska.

I Filmjournalen nr 1 1924 behandlar han Per Lindbergs *Norrtullsligan,* som han betecknar som "en konstnärligt sett högtstående film". Han prisar iscensättningen av Per Lindberg som briljant — "iscensättning" kallades ofta regin vid den här tiden, ett arv från teaterkritiken — men kritiserar scenarioförfattaren Hjalmar Bergman. Bland skådespelarna finner han Inga Tidblad vara "det stora hoppet i svensk filmkonst". Hon har äkta naivitet. Tora Teje är intelligent medan Inga Tidblad är intuitiv. (En Mlle Clairon kontra en Mlle Dumesnil kunde man tillägga efter Diderots exempel i *Paradoxe sur le comédien.)*

Vid en återblick på vårsäsongen 1924 noterar han den amerikanska filmens överlägsenhet med Ingram, Robertson, Ince med flera som fullföljare av

gamla traditioner, men kanske överglänsta av kollegerna hämtade från Europa: Lubitsch, Stroheim, Sjöström. Den stora nyskaparen var dock Chaplin "med sin förbluffande djärva och verkligt epokgörande A Woman of Paris".

Vid sidan av dessa mästare gör den svenska filmproduktionen en ömklig figur, konstaterar han. "Brunius, Molander och Lindberg [sic!] ha icke motsvarat, vad våra stolta traditioner kräva." (Lindberg gjorde i själva verket ingen stumfilm efter *Norrtullsligan.* Han återkom först tio år senare.) Att Stiller ämnade lämna landet hade vi, förmodade Stolpe, kanske med rätta, den skandalösa kritiken av *Gösta Berling* att tacka för.

Till det mest glädjande hör, skriver Stolpe vidare, att filmen nu börjar betraktas som självständig konst. Som tecken på detta anförs att Knut Hagberg prisat Norma Talmadge i Svenska Dagbladet och Gustaf Cederström utropat apropå *Gösta Berling:* "Våga sedan säga, att bio inte kan vara konst, och detta därtill av hög klass."

Stolpe kommenterade lite bittert: "Hade denna djupare förståelse kommit tidigare, hade vi måhända sluppit se våra genialaste regissörer lämna landet."

Stolpes diskussioner av filmproblem och presentationer av film och filmstjärnor är gjorda med entusiasm och en allätande aptit. Han porträtterar i Filmjournalen Lillian Gish och diskuterar hennes betydelse för Griffith (nr 24 1924) och han skildrar Jackie Coogans karriär med stor noggrannhet (nr 37 1924). I samband med Rex Ingrams *Scaramouche* (1923) ger han en bred skildring av hur franska revolutionen har filmats vid olika tillfällen (nr 27 1924).

En stor artikel om Ernst Lubitsch benämner han "analys". Där tas upp sådant som regi, scenkombination och användning av text och närbilder. Stolpe dröjer inte i första hand vid kameraarbetet utan vid fogande av filmens *(Äktenskapsvirveln)* episoder till en kompositionell helhet. (Stolpe använder ännu ej termen "klippning".) Mer än teknik står emellertid naturlighet, psykologisk trovärdighet, spänning och förmåga att fängsla i centrum för honom. (Just dessa drag återfinner man ju renodlade i Stolpes egna romaner.) Lubitsch förmår skildra livet som löjligt och inkonsekvent, han har skapat en rolig film, som i grund och botten är tragisk, summerar Stolpe.

Till *Äktenskapsvirveln* återkom han i sista numret 1924 av Filmjournalen, när han tog upp filmtexterna till diskussion. Hans tes är att det tryckta ordet bör inskränkas till ett minimum. I detta avseende bildar Lubitschs *Äktenskapsvirveln* epok, framhåller Stolpe. "Just genom att slopa det bekväma ordet, eller åtminstone endast nyttja det i nödfall, har han tvingats att göra filmens övriga och mer egentliga utrycksmedel så mycket mer talande." Det främsta medlet, som Stolpe drar fram, är närbilden och han exemplifierar med den scen där professorskan Stock och doktorinnan Braun för

första gången föras ihop. "Vem har kunnat lägga in så ofantligt mycket i en närbild, som Lubitsch i denna scen," utbrister Stolpe. "Man får fullt klart för sig de uppträdandes ord till och tankar om varandra, ja mer än så, hela deras typer — den ena omedelbar, hjärtlig, naiv, den andra småslug, beräknande, konstlad — ges i dessa beundransvärda närbilder." Stolpe hävdar, att Griffith "som också mycket experimenterat med närbildsanalys, aldrig har ens tillnärmelsevis nått så långt som Lubitsch."[132]

Lupu Picks *Nyårsnatten (Sylvester,* 1923), en av de första helt textlösa filmerna, recenserade Stolpe med entusiasm i Filmjournalen i augusti 1925, innan filmen ännu kommit upp på svenska biografer. Tyska regissörer anser han vid denna tid vara ledande och han tänker då framför allt på Lupu Pick och Fritz Lang, vars Nibelungen-epos han ägnar stort intresse. (Han sammanträffade också med Lang och publicerade en intervju med denne i Filmnyheter i februari 1927.) Med Lupu Picks *Nyårsnatten* har tyskarna åter initiativet, skriver han i samma artikel, som avslutas med ett polemiskt skott: "Det vore alltså lämpligt om de av våra filmkritici, som blott ha tillgång till här i Sverige framförda filmer — hrr Gvs et consortes — undveke att manifestera sin okunnighet genom negativa helhetsomdömen om den tyska filmproduktionen."

Stolpe formulerar gärna generaliserade karaktäristiker av olika företeelser. I inledningen till artikeln om Lupu Pick skisserar han särdragen i olika länders filmkonst: Den amerikanska filmens kännetecken är "farten, sentimentaliteten och optimismen (det lyckliga slutet)." "I Frankrike lägger man största vikten vid de tekniska finesserna, varför filmen där mer än annorstädes blivit en fotograferingens konst." I de svenska storfilmerna pekar han på den noggranna psykologiska motiveringen och, vilket Fritz Lang påpekat i intervjun med Stolpe, det noggranna utnyttjandet av miljöskildringens, speciellt landskapsbildens möjligheter. Danska filmer är idyller, italienska sensationsmättade bravurstycken. Den tyska filmen anser han allt för mångsidig för att man skall kunna tala om nationella särdrag — "Lubitsch har gjort den hitttills kanske främsta nutidskomedien, Fritz Lang har med Nibelungenfilmen bragt den historiska romantiska filmen till en oanad fulländning, Dr Caligari var det första verkliga försöket att skapa en expressionistisk film etc." Men "en elak kritiker skulle möjligen med en viss rätt kunna peka på det morbida ämnesvalet och det falska 'vrålpatos', som onekligen går igen i en god del av de tyska filmerna".

Den tyska filmen *Nju (Nju,* 1924), ett triangeldrama i kammarspelstil med Elisabeth Bergner, Emil Jannings och Conrad Veidt och regisserad av Paul Czinner betecknades av Stolpe som "en av de märkligaste filmer, som någonsin visats i detta land. [————] En film för de utvalda". Presskritiken var annars övervägande nedgörande — Gvs var enligt Stolpe nästan rasande och Mr Gynt förklarade att det var den tråkigaste film han sett. Stolpe

medger att filmen är en smula långdragen och inte på något sätt modern tekniskt sett. Vad är det då som fascinerat honom? Det är den djupa människoskildringen och innehållet överhuvud taget, som han anser konstnärligt nytt. Men man kan knappast förstå filmen "med dess egenartade människoskildring, om man icke känner till och är övertygad av sådana typiska tidsläror som den Bergsonska intuitionsläran och de moderna tyska teorierna om det undermedvetna", framhåller Stolpe. Han förmodar att det är människornas ologiska och oförnuftiga beteende i filmen som fått kritik och publik att reagera.

> Om man i allmänhet hade öppen blick för vad som de sista åren skett, skulle man förstå att denna märkliga film är en exakt motsvarighet till den yngsta litteraturen, som utan tvivel också den är logiskt otillfredsställande. Man är icke så högmodig i det moderna konstnärliga skapandet, som man var i forna dagar och särskilt under den naiva naturalismens tid. Man har kommit underfund med, att det icke är så lätt att finna de motiv, som driva människor till deras handlingar. Man söker nu en djupare sanning än förut, och man har fullt klart för sig att det gamla hederliga, logiska och så utomordentligt bekväma förnuftet icke är det bästa kunskapsmedlet. "Nju" hör till denna linje.[133]

(Hur svårsmält filmen egentligen var, insåg Stolpe när han skrev i Filmnyheter lite senare: "Vi ha ju här haft 'Nju', och nog var väl den filmen ganska svår att stå ut med. Publiken reagerade ju instinktivt genom att icke infinna sig på föreställningarna!" Han vidhåller dock filmens stora konstnärliga förtjänster.)[134]

Stolpes bedömning av *Nju* visar hans bredd som kritiker. Här har han frankt negligerat filmens tekniska obetydlighet för idéinnehållet och utnyttjat sina litterära och filosofiska kunskaper för att sätta in filmen i ett kulturellt sammanhang. Nyss fyllda tjugo var Stolpe säkerligen redan den mest kringsynte av våra filmkritiker.

Bland svenska filmer detta år, 1925, som Stolpe berömmer i Filmjournalen finner man första delen av *Karl XII* (premiär 2.2.25). John Brunius lyckas särskilt väl med de stora slagen, vilka har en monumental skönhet enligt Stolpe. Dock kritiserar han Hjalmar Bergmans scenario.

En annan uppskattad film var *Kalle Utter,* regisserad av Karin Swanström (premiär 2.2.25). Särskilt berömmer han Hjalmar Bergmans manuskript — "här har han tagit revanche" efter Karl XII. "Anders de Wahls prestation i huvudrollen är helt enkelt storartad! Något så roligt ha vi aldrig förr sett på svensk film." Fotograferingen av Ragnar Westfelt är, skriver Stolpe, som vanligt briljant. "Regin är i stort sätt lyckad utan att kunna skryta med vare sig någon större elegans eller originalitet." Stundom urartar den till ren osmaklighet, påpekar han med en puritansk rysning: Så låter Karin Swanström "flera av de uppträdande markera tankspriddhet och villrådighet

icke genom att klia sig i huvudet eller något dylikt utan genom att placera fingrarna i näsan! Hur något så befängt kunnat smyga sig in i den annars mycket kultiverade filmen, är minst sagt svårförklarligt."[135] (Näspetandet var faktiskt ett av de Wahls komiska trick, som det vore otänkbart för en regissör att ta bort!)[136]

Kulmen på det svenska filmåret 1925 var *Ingmarsarvet,* som hade premiär annandag jul. Förutom regin av Gustaf Molander lovordar Stolpe Julius Jaenzons foto: "Här får man för första gången se svensk *filmatisk* film, konstnärliga kameraeffekter av högsta rang." Recensionen avslutas i begeistring:

> Hur märgfull, hur äkta, hur svensk är inte denna vackra och allvarliga film! Vi lämna osagt, huruvida svensk filmkonst verkligen hittills nått högre, men vi kunna i varje fall fastslå, att Sverige med Molanders "Ingmarsarvet" åter är uppe i ledarklassen bland världens filmländer. För vår del beteckna vi annandagens premiär på denna nya Selma Lagerlöfsfilm som årets största konstnärliga händelse i Sverige. Må fortsättningen bliva början lik![137]

I sin tidigaste kritik dröjer Stolpe mest vid filmernas stämning och helhetsintryck. Han vill att filmen skall vara fängslande och uppehåller sig vid komposition och psykologisk trovärdighet. Men de tekniska aspekterna får allt mer utrymme i hans kritik. I en artikel i nr 17—18 1925 i Filmjournalen om *En försvunnen värld (The lost World,* 1925, Harry Hoyt), filmatiseringen av Conan Doyles bok om en levande forntidsvärld går Stolpe med liv och lust in på tekniska detaljer. Han påpekar att draken i Fritz Langs *Nibelungen* rörde sig med maskineri inifrån. I *En försvunnen värld* sker "animation", besjälning genom fotografering, som avbryts i olika rörelsemoment. Samma trick, påminner Stolpe, använde Sjöström i *Ingmarssönerna,* när Lill-Ingmar klättrar uppför himlastegen. Dubbelfotograferingen skapar full illusion.

I Filmjournalen i nr 25—26 1925 diskuterar han den moderna filmens uttrycksmedel och nämner logisk bildföljd, glidande kamera och dubbelfotografering som exempel på modernt filmarbete.

Från Paris sände Stolpe i juli 1925 en presentation av Abel Gance, då ännu okänd för svensk publik, till Filmnyheter (nr 24). I artikeln karaktäriserar Stolpe Gance som den internationella filmens största kapacitet — "möjligen vid sidan av Lubitsch och Chaplin" — och hans dittills mest betydande film *La Roue* som "ett av den tyngst vägande konstverk, filmen kan uppvisa".

La Roue kom upp på Sturebiografen i Stockholm den 18 januari 1926 under namnet *Ur spillrorna.* Stolpe recenserade den i Filmnyheter och betecknade den som ett mycket märkligt verk, men blandade lovorden med reservationer:

det rena psykologiska dokumenterandet blir stundom tröttande, filmen saknar inte sentimentalitet och — framför allt — man måste göra klart för sig, att man har att göra med en melodram, en fransk melodram. Detta förklarar mycket. "Ur spillrorna" får icke jämföras med vår lugna, välbalanserade svenska filmkonst, det är ett helt annat temperament, en i grunden olika mentalitet, som präglar denna film. Filmen är dessutom delvis primitivt fotograferad, men allt detta uppvägs av den utsökta personinstruktionen och klippningen: "Den utomordentligt eleganta hopklippningen av de olika bilderna ger ett så intensivt intryck av rörelse, att man börjar ana vad fransmännen mena, då de tala om "la mobilité", som filmens väsen.[138]

Recensionen visar hur Stolpes filmteoretiska studier börjar sätta spår i filmbedömningen.

Stolpe satte nu Abel Gance över alla andra filmskapare: "Genom sin begåvnings mångsidighet, sin uppslagsrikedom, sin fulländade teknik men framför allt genom sin personlighet och sin höga syftning står Gance i en klass för sig", skrev Stolpe när Gances Napoleonfilm haft premiär i Stockholm den 26 december 1927 (*Napoleon*, 1926). Abel Gance, skrev Stolpe, arbetade uteslutande med konstnärliga mål för ögonen och vägrade ta hänsyn till publiksmak och avsättningsmöjligheter. I det sammanhanget kritiserar han svensk film för dess försök att gå en medelväg mellan konstnärliga och ekonomiska krav.[139]

I mars 1927 konstaterar Stolpe att fransk film börjar slå igenom i Sverige. *Brustna strängar*, som hade premiär i Stockholm 21 mars, hade mottagits med största intresse av kritiken, som annars mestadels var syrlig gentemot de franska nymodigheterna. *Brustna strängar* tycks också ha varit filmen, som äntligen bröt udden av de intellektuellas motstånd. "Röda Kvarn [hade] aldrig tidigare kunnat uppvisa en socialt så förnäm publik som vid framförandet av 'Brustna strängar' ", vet Stolpe berätta. Orsaken är "att den franska filmen på ett alldeles särskilt sätt är kultiverad. Interiörer och uppträdande, intriger och psykologi — allt har kultur och stil." Men framför allt är det de franska filmernas konstnärliga syftning som väckt de intellektuellas intresse, förmodar Stolpe och avslutar artikeln:

Blir svensk publik i fortsättningen bekant med René Clairs och Marcel L'Herbiers djärva kamerakonst, Jean Epsteins skickliga bildskildring och Abel Gances allt överskuggande geni, skall man kanske äntligen förstå vilka resurser den unga franska filmen äger. Skall den kräsna intellektuella publiken i Sverige verkligen någon gång kunna drivas in i våra biografer, måste det ske med de franska filmernas hjälp. Först genom dem kan filmen slippa sin vulgära prägel av pöbelnöje och folkförströelse. Den franska filmen har sitt värde kortast uttryckt däri, att den vill vara konst. Vilket icke är liktydigt med att den vill vara 'estetisk', som skällsordet lyder, eller svårbegriplig. I begreppet stor konst ligger nämligen inte bara kravet på fulländad teknik utan även på levande, mänskligt innehåll. Den franska filmen ger oss båda. Äntligen.[140]

I juli 1928 presenterade Stolpe i Filmjournalen debatten omkring André Gides film om Kongo och Gides åsikter om hur sådana filmer skall göras.

Från Frankrike vände sig Sven Stolpe med allt större intresse till Ryssland mot slutet av tjugotalet.

De ryska filmsträvandena berörde Stolpe redan i en översiktlig artikel i Svensk skolfilm och bildningsfilm i oktober 1926. Här gav han en hänförd tolkning av *Pansarkryssaren Potemkin.* Han noterar att filmen stoppats av censuren inte bara i Sverige. I denna film utan hjälte är det massregin som imponerar liksom fotograferingen.

> ... allt är givet med en konstnärlighet, ett sinne för bildens rent visuella verkan, som blott kan väcka den mest oförställda beundran. Fotograferingen är djärv och originell, blickfälten förändras ständigt, av naturalistiskt återgivande finnes icke ett spår. Mitt i masscenerna kan det förekomma en bild som icke visar någonting annat än en ropande mun! Det hela är en konstnärlig expressionism av rang, som på ett tilltalande sätt kontrasterar mot det amerikanska 'fotograferandet'!

Stolpe säger, att det är filmer av denna art vi skulle "behöva på våra svenska biografer, där man alltjämt så sällan möter allvar och konstnärlighet".

I Filmjournalen nr 7 1928 berättar Sven Stolpe om ryska filmskolor och förklarar den ryska filmens sociala uppgift som upplysnings- och propagandamedel i det till stor del ännu analfabetiska Sovjet. Den sovjetiska filmen är ett kollektivt arbete där skådespelarna är anonyma, och ingen tillåts att vara stjärna.

> Konsten är ställd i den nya åskådningens tjänst, filmen skall oförmärkt sprida den ryska andan ut i världen. Naturligtvis är det därför av vikt att vår censur ser upp; våra politiska och sociala ideal skilja sig som bekant högst avsevärt från de ryska. Men dessa försiktighetsmått böra inte hindra oss från att uppskatta de konstnärliga valörerna i den ryska filmen. Utan tvivel har den amerikanska stjärnfilmen mycket att lära av den demokratiska anda som utgör den ryska filmens väsen.

Det kan tillfogas att Stolpe vid senare tillfälle uttalade sig kategoriskt mot censur av allt slag — moralisk, politisk, estetisk.[141]

I än högre grad än av Eisenstein imponerades Stolpe av Pudovkin, som han var benägen att kora till världens främste filmskapare efter *Storm över Asien,* som hade premiär på Palladium i Stockholm den 2 mars 1929.

> Med "Storm över Asien" dokumenterade den ryska filmen sin absoluta överlägsenhet över alla andra länders filmproduktion. Det är icke bara detta år vi förgäves spanat efter en amerikansk eller tysk film av ens tillnärmelsevis samma konstnärliga kraft och djupa meningsfullhet; denna ryska film var kanske den mest betydande film som överhuvud gjorts. Detta då icke så mycket genom sin

visserligen obestridliga tekniska fulländning utan snarare genom sin syftning: här fanns verkligen vad man så ytterst sällan finner i både europeiska och amerikanska filmer i gemen — en mening, en allvarlig innebörd.[142]

Stolpes pikar åt den amerikanska stjärnfilmen betydde inte att han saknade intresse för denna. Han gjorde många stjärnporträtt i Filmjournalen. Han recenserade också *Anna Karenina (Love)* med Greta Garbo och John Gilbert och har mycket att berömma i filmen, särskilt den friska sensualiteten hos dessa fysiskt fullkomliga människodjur.

Tyvärr vanställdes flera av de vackraste erotiska scenerna [...] av att Greta Garbo kysser fruktansvärt fult. Aldrig förut ha vi i en amerikansk film sett en så vulgär kyss med öppen mun som i "Anna Karenina"! Det väckte på urpremiären berättigat uppseende.

Men han ger den unga stjärnan ett positivt slutomdöme: "Det finns i alla fall *en* vacker svensk kvinna — det är inte så illa av ett litet land på sju millioner."[143]

Studiet av de franska kritikerna och teoretikerna — Delluc, Dulac, Epstein, Moussinac — ledde Stolpe till resonemang om filmen som konstart. Rörelsen som filmens väsen påpekar Stolpe ofta. I en artikel i Filmnyheter nr 33 1925 om filmen som framtidens konst säger Stolpe:

Det finns emellertid icke något för mig obegripligare än det ständigt upprepade talet att fotografering aldrig kan vara konst. Är icke vårt öga en apparat likaväl som kameran? Det väsentligaste är ju att det står en skapande konstnär bakom verket. Det är alltså ganska likgiltigt *vilka* de konstnärliga uttrycksmedlen äro. Men jag anser att filmen med sitt intensiva, koncentrerade skildringssätt, med sitt förakt för allt vad oväsentligheter heter, i sin bästa form är det konstnärliga uttrycksmedel som bäst lämpar sig för en nykter reflekterande nutidsmänniska. Jag förstår f. ö. icke, hur en människa med den ringaste vana att resonera i estetiska ting kan undgå att erkänna filmens oerhörda smidighet som konstnärligt uttrycksmedel.

Det heter vidare i denna programmatiska artikel:

Det är beklagligt att alla de mycket duktiga och intelligenta män som för närvarande arbeta med svensk film envisas att isolera sig från de högintressanta internationella strömningarna på området. Vi skulle här i landet framför allt behöva en väl utvecklad filmteori, i stil med Frankrikes och Tysklands. Och på de resultat som detta spekulerande över filmens väsen frambragt skulle sedan regissörerna bygga vidare.

Artikeln avslutas med ett framtidsperspektiv:

> Ni kan vara fullkomligt övertygad att studenterna i en icke alltför avlägsen framtid komma att studera filmens historia och teori på samma sätt som de nu ägna sig åt litteraturhistoria och konstteori.

I Filmnyheter nr 39 1925 går Stolpe åter in på frågan vad som gör film till konst. Aktuella svenska filmer som *Karl XII* och *Två konungar* är inte alls film, säger han (glömsk av sin mycket positiva recension av den förstnämnda filmen i Filmjournalen). Den amerikanska farsen, även den mest primitiva, är överlägsen som film. Ty: "... ingen annan konstart arbetar med sådana medel som en filmfars där allt kommer an på det tekniska utförandet, där det hela lever på farten, *bildens rörlighet* alltså." Film är mer än andra konstarter en fråga om teknik, hävdar Stolpe, och en stor del av ansvaret för en films konstnärliga värde ligger hos fotografen. Konstens uppgift är inte verklighetsexakt skildring — som amerikanska och även svenska filmare i stort sett nöjer sig med — utan att uttrycka något inre och väsentligare: "Miljön får naturligtvis icke ha något självändamål, den är blott till för att skapa relief åt de rent mänskliga värden och kvaliteter som äro filmens liksom all konsts grundelement."

Artikeln fick ej stå oemotsagd: Ji-Shib — Ragnar Allberg — ansåg att Stolpes uppfattning om vad som är film var alltför snäv. "Den bör väl dock icke bara bestå av konstnärliga delikatesser, osmältbara för andra än förfinade finsmakare."[144] Signaturen H.A.S. menade att den inre verkligheten var teaterns sak att skildra medan filmens styrka just var det trogna återgivandet av den yttre verkligheten.[145] Stolpe exemplifierade vad han menade med konstnärligt fördjupad verklighet:

> Se på en grandios film som "Greed"! När sågs en verklighet sådan som den där skildrades! När såg man en begravning i bakgrunden av ett bröllop? Aldrig! Men ändå är detta sanning på ett sätt som en lam realism aldrig skulle kunna bjuda. Det är en av konstnären för hans speciella syfte omformad verklighet, det är, om man så vill, en väsentligare, en djupare verklighet än den rent fotograferade.[146]

Det är betecknande för Stolpes filmsmak att han framför den trogna verklighetsavbildningen föredrar poetiska bearbetningar med bildsymbolik. Han var utpräglad modernist.

I några randanmärkningar till *Varieté* och *Sista skrattet* gör Stolpe en rad viktiga reflexioner om den expressionistiska filmens möjligheter och dess anknytning till litteraturen:

> Bilden skall kunna växa, krympa eller förskjutas allt efter det själstillstånd som det gäller att måla. Det är något mycket beaktansvärt i vad en ung fransman

> har sagt om att den ideala filmen möjligen är ett slags — drömspel. En de rörliga bildernas konst, där alla naturvetenskapliga lagar äro upphävda! Åtminostone kan man enas om att drömmen — och ruset! — alldeles speciellt ägna sig åt filmens teknik. [— — —] Det kan också i detta sammanhang ha sitt intresse att erinra sig drömmens betydelse för den moderna skönlitteraturen. Det finns ett inre samband av större intresse mellan den litteratur, som utgår från Freuds drömtydning (Marcel Proust), och de unga europeiska filmregissörernas försök att finna sanningar i ett återgivande av drömmens till synes så innehållslösa men innerst av den undermedvetna personligheten dikterade följd av förvirrade, verklighetsomdanande bilder.[147]

Stolpe föreslår nya former för film som korta spirituella filmnoveller och filmsagor. Han efterlyser också goda filmförfattare och uppmanar de befintliga att slå in på nya vägar. "Det måste bli ett slut på detta eviga återplöjande av gamla fåror! Ser man inte med vilka medel den nya, så uppmärksammade och framgångsrika tyska filmen arbetar? Eller de unga fransmännen?" Stolpes råd till manusförfattare är att slopa inledning, slopa presentation av personer och platser, slopa repliker.

> Att i ett filmmanuskript ägna en rads utrymme åt vad som säges, är befängt. Filmen skildrar i levande, symbolisk bild, där rörelsens kraft *betyder* raseri och en vek linje *betyder* lyrik och känsla. Det gäller alltså för filmförfattaren, att från början se allt i bild och rörelse. [— — —] Filmen är — vi frånse här musikens stora betydelse — en ögats konst. Men, minns att det yttre icke har något existensberättigande, om det inte speglar det inre. Annars kan icke filmen bli, vad en fransk kvinnlig regissör, Germaine Dullac, har kallat "l'art des nuances spirituelles".[148]

Artikeln retade åtskillig gallfeber på Ragnar Hyltén-Cavallius som besvarade kritiken i Filmnyheters nästföljande nummer. Stolpe skyndade att replikera att angreppet inte alls avsett Hyltén-Cavallius, "vår enda verkligt förnämlige scenarioskribent".[149]

Stolpe ansåg att den svenska filmproduktionen var tekniskt föråldrad och att den hade mist sin ledande ställning främst på grund av bristen på goda scenarioförfattare. Hjalmar Bergman får erkännande för sitt filmarbete. "Skada blott, att han som filmskribent enligt eget uttryck funnit det förnuftigast att 'vara sympatisk'."[150] Stolpe var övertygad att de stora filmförfattarna skulle komma med de generationer, som vuxit upp med filmen och genom så gott som dagligt sällskap med filmen blivit förtrogna med dess krav och uttrycksmedel. Varför har filmförfattarna inte infunnit sig, när man ropar efter dem, frågar han och svarar själv: "Därför att de ännu inte äro födda! Eller om de verkligen äro födda — därför att de ännu gå i kortbyxor. Och då skriver man som bekant inte gärna filmer."[151]

Sven Stolpes rastlösa verksamhet som filmskribent överträffas bara av hans outtröttliga aktivitet som litteraturkritiker. Som sådan orienterade han också främst om franska och tyska moderna strömningar. Till hans insatser i filmdebatten hör presentationer av filmlitteratur.

I Filmnyheters majnummer 1926 skriver han om den franska antologin *Cinéma,* innehållande uppsatser författade av Frankrikes mer kända filmregissörer och skribenter. Ur innehållet nämner han särskilt svensken Folke Holmbergs uppsats om den svenska filmens framtid och en redogörelse för filmförhållandena i Sovjet. Stolpe noterar att bokverket recenserats i de stora litterära organen, men han försummar att namnge några av medarbetarna utöver Holmberg. En noggrannare behandling gav han *Cinéma* i Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm i juni 1926.

Av fransk nyutkommen filmlitteratur nämner han i Filmnyheters tjugofemte nummer 1926 *On tourne* som påstås vara ett verk med Luigi Pirandellos samlade erfarenheter från sitt filmarbete i Italien och Frankrike.[152] Vidare tar han upp Léon Moussinacs *Naissance du cinéma,* vilken "anses vara den hittills bästa helhetsframställningen av filmen som självständig konstform". Stolpe hade tydligen ännu inte läst boken och detsamma gäller nog i fråga om romanen *Adams* från 1926 av René Clair som han omnämner. (Läsarna kunde inte klaga på aktualiteten och snabbheten i Stolpes rapportering!) I stället uppehåller han sig vid Clairs filmkonst, som den svenska publiken inte varit i tillfälle att stifta bekantskap med. Clair beskrivs som "den modernaste bland de moderna, något av en dåre men säkert också något av ett geni". *Entr'acte* (1924) och *Le Fantôme du Moulin-Rouge* (1924) beröms för "den synnerligen originella och verkningsfulla kamerabehandlingen. Ingen har genom användande av olikformade linser förstått så utnyttja filmens visuellt konstnärliga möjligheter med ens tillnärmelsevis liknande framgång."[153] *Entr'acte* kallar han "i det närmaste sinnesrubbad", men man kunde enligt Stolpe skratta åt dess galenskaper. Det var ju dock denna film (kan man kommentera) som banade väg för Artaud, Dali och Bunuel.

I Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm nr 35 1927 refererar Stolpe en principdiskussion om filmens konstnärliga väsen och möjligheter med den franske kritikern Paul Souday som angripare av filmkonsten i en artikel i *La Dépêche* och författaren Jean de Pierrefeu som försvarare i den förnämliga litterära publikationen *Les nouvelles littéraires.*

Sven Stolpe strävade efter filmens konstnärliga seger i Sverige. Han förebrådde de intellektuella för deras ointresse och framhöll Frankrike som mönster med en livlig teoretisk diskussion och energiska filmexperiment. I en artikel i Filmjournalen nr 13 1926 tog Stolpe upp författarnas inställning till filmen och konstaterar att "Sverige kanske är det enda land, där författarna och de s. k. kultiverade i gemen bestämt vägra att erkänna

filmen som konst eller uppmuntra de obestridliga försöken att höja hela genren över den nuvarande nivån."

I Tidskrift för skolfilm och bildningsfilm nr 22 1926 presenterade han Cinéclub de France, sammanslutningen av "cinéastes", Jean Tédescos tidning Cinéa-Ciné och den experimentella "filmhögskolan" Vieux-Colombier, tidigare experimentteater men omgjord av Tédesco 1924 till experimentbiograf med föreläsningsverksamhet. Hans artikel utmynnar i dessa framsynta ord:

> Det är just detta toleranta förstående, naturligtvis inte blottat på kritik, som vi skulle behöva i Sverige. Ett gott medel vore om vi kunde få till stånd en filmhögskola i stil med Vieux-Colombier. Gör inte Svensk Filmindustri det, så blir det väl inte gjort! En dylik åtgärd förefaller vara enda sättet att vinna den intellektuella allmänhetens förtroende.

I Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm i juli 1926 skisserar Stolpe denna "filmhögskola", och i oktobernumret rekommenderar han den kommande filmhögskolan eller filmklubben att ta upp ryska filmer på programmet som *Pansarkryssaren Potemkin* vilka av olika skäl ogärna tas upp på den ordinarie repertoaren.

Från den filmestetiska fronten i Tyskland rapporterar han om en estetisk kongress i Berlin, där filmen stod på dagordningen. Främste talare var estetikern och teaterforskaren Julius Bab och hans föredrag "Film und Kunst", tryckt i kongressens handlingar, refereras och diskuteras av Stolpe. Bland annat behandlade Bab filmtexterna som han ansåg vara ett konstnärligt minus. Han trodde däremot på den talande filmen till Stolpes bestörtning. Vidare gjordes en jämförelse mellan film och pantomin och mellan skådespelarnas funktion i teater och film.[154]

Doktorsavhandlingen *Philosophie des Films* av Rudolf Harms (som aldrig blev ventilerad), recenserades av Stolpe. Grundsynen i boken fann han välgörande sund, men dess huvudfel var "det alltför tyska schematiserandet". Harms försvarar texter men fördömer ljudhärmningar. Han diskuterar filmens förhållande till fotografiet — i sig ej konst men i filmen använt som konstnärligt medel — och analyserar bildverkans och bildkombinationens problem. Han betonar också filmens suveräna herravälde över tid och rum, något som Stolpe själv ofta framhåller.

Béla Balázs' bok *Der sichtbare Mensch* berörde Stolpe i Filmjournalen nr 11 1926. Han kritiserar boken för dess konstruktioner och betvivlar att, som Balázs påstår, mänskligheten skulle vara på väg mot "en större kroppslig uttryckfullhet". Vid alla resonemang om den konstnärliga filmen rekommenderar Stolpe att man utgår "från den som det synes oss fasta grund, de unga *franska* filmteoretikerna under de senaste åren lagt".

Större entusiasm visade Stolpe några år senare för Balázs' nästa bok, *Der*

Geist des Films, "den avgjort bästa moderna sammanfattningen av hela den nya filmdiskussionen". Han förklarar Balázs' resonemang att filmen har sitt eget språk, som måste läras, och bidrar med ett belysande exempel från egen erfarenhet: han hade lockat en filmfientlig bekant på bio för att omvända honom men fann att det var förgäves. Vännen, som var en begåvad person men ovan vid filmens speciella språk, begrep nämligen ingenting av handlingen. Han hade aldrig lärt sig gå på bio![155]

Filmens språk fann Stolpe i stort sett tekniskt färdigutbildat vid mitten av tjugotalet. Nu gällde det bara att använda detta språk på bästa sätt. Då kom ljudfilmen som en käpp i hjulet, och språket kring vilket en teori just börjat formuleras och ta form blev med ens inadekvat. Stolpe mottog ljudfilmen med harm och besvikelse — till en början.

Talfilmen tas upp första gången i Filmjournalen den 4 december 1927. Det sker i en artikel i vilken Stolpe komplimenterar Robin Hood men kritiserar dennes syn på talfilmens möjligheter:

> Hans tanke var den, att filmen i sin nuvarande teknik visserligen inte gärna kan kopplas ihop med en talapparat, men att filmtekniken möjligen kan utvecklas därhän, att detta blir möjligt. Om man betänker, hur en film är sammansatt av interiörer, stänkbilder, närbilder, detaljer, dubbelexponeringar etc., hur en "handling" aldrig (som på teatern) skildras från början till slut utan i en följd av korta glimtar, uppblandade med bilder från en annan parallellt löpande eller tidigare utspelad handling — om man behåller allt detta i gott minne, måste man mycket snart inse, hur vanvettig all tanke på en talande film i grunden är. Det skulle ju bara bli plats eller tid för några spridda, obegripliga ord; filmens teknik fordrar ju ett mycket rappare tempo än det talade ordets.

Robin Hood hade framhållit att man i Amerika alltmera övergått från de täta bildväxlingarna till att använda en glidande kamera, som följer efter skådespelaren och fasthåller hans bild även i häftiga rörelser. Det vore, menade Robin Hood, en möjlighet för talfilmen att utveckla denna teknik. Sven Stolpe är emellertid kritisk till en sådan utveckling som skulle fördärva filmens specifika uttrycksmedel.

> Den glidande kameran är ett utomordentligt verkningsfullt konstnärligt medel. Men man måste här som alltid akta sig för överdrifter. I själva verket — skulle man begagna den glidande kameran i syfte att skapa "långa" bilder, som kunde ackompagneras av dialog, i så fall har man enligt vår mening kommit ifrån vad som är filmens väsen och innersta styrka, rörligheten. Det är därigenom att filmen icke är bunden av teaterns orubbliga dekoration och långsamma tempo (för varje akt icke snabbare än verklighetens), som den kan komma med anspråk på att betecknas som en självständig konstform. Filmens väsentliga styrka är att den suveränt behärskar tiden och rummet, att den kan ta med precis vad som behövs för den konstnärliga effekten och lämna de meningslösa detaljerna.

Det var en välgrundad estetisk argumentering Stolpe förde mot ljudfilmen. Sin skepsis för talfilmen delade Stolpe med de flesta filmkritiker vid den här tiden. Han avvisar tanken på sammankoppling av tal och bild men anser i stället att teknikerna skall koncentrera sig på att utveckla färgfotograferingen:

> Här står man inte inför ett konstlat behov utan inför ett aktuellt krav. Med ytterst få undantag ha ju tidigare färgfotograferade filmer endast kunnat ge avsmak. Det gäller ju inte att färga filmerna utan att filma färgerna!

I augusti 1928 återkommer han till talfilmen, vars segertåg i USA han noterar. Hans tidigare fientlighet får vika för nyfikenhet. Han inser att risken finns för filmad teater men en fördel är att biograforkestern görs obehövlig. "I varje fall står man tydligen inför en enorm utvidgning och förändring av filmens verksamhetsfält. Detta har under alla omständigheter sitt stora intresse". Men efter detta erkännande vill han uttala några varningsord:

> Snarare står man ur rent konstnärlig synpunkt inför en fara, ett icke obetydligt riskmoment. Filmen är på god väg att utbildas till en fullt självständig konstart just genom sin frihet från det talade ordet och det tvång detta drar med sig. Att då lägga ned oerhörda ansträngningar på att kombinera levande bilder med dialog är befängt och kan möjligen urarta till ett verkligt steg — icke framåt utan bakåt.

När Al Jolson kommer i *Den sjungande narren* så kapitulerar Stolpe. Det är, anser han, en konstnärligt genomarbetad ljudfilm. Talfilmen är ännu till all lycka verkligen film, konstaterar han.[156]

Men entusiasmen för ljudfilmen varade inte så länge. Mängden av dålig talfilm som följde i den sjungande narrens fotspår besannade tidigare farhågor. I oktober 1930 skriver han i Filmjournalen:

> Som ett trollslag ha filmproducenterna liksom glömt bort alla de sista femton årens erfarenheter, och åter översvämmas världens biografer av filmer lika hopplöst långtråkiga och enformiga som för femton år sedan.

Sven Stolpes styrka som filmdebattör var utöver vitaliteten den smittande entusiasmen och en akademiskt auktoritativ ton, hans nära kontakt med de avantgardistiska strömningarna i Europa och hans fördjupning av debatten genom utblickar mot den teoretiska filmlitteraturen. Han satte också in de moderna filmsträvandena i ett vidare kulturellt sammanhang genom jämförelser med aktuella rörelser inom litteraturen. Trots sin starka förankring i litterär debatt försökte han aldrig pracka på filmkonsten litterära uttrycksätt utan sökte finna en speciell domän för filmen — en expressionistisk

verklighetsskildring, bildsymbolism, kvinnlig och manlig skönhet, psykologisk skådespelarfördjupning med mimiska medel, rörelse i tid och rum. Hans starka intresse för filmens estetik, för nya tekniska och formella grepp undanskymde aldrig vad han i praktiken fann väsentligast — det mänskligt gripande och meningsfulla innehållet.

Det kan tyckas att han överskattade de franska modernisternas filmexperiment, som sällan var helt lyckade, men i ljuset av den senare utvecklingen framstår hans begeistring som fullt berättigad: dessa trevande försök var dock förutsättningen för den franska trettiotalsfilmens snabba konstnärliga mognad. Han medgav för övrigt vid flera tillfällen att den amerikanska filmen var bättre än det mesta som gjordes i Europa, men Stolpe var propagandist och det var i de europeiska filmexperimenten hans stora intresse och förhoppningar låg.

Sven Stolpe hör till tjugotalets verkligt betydande filmkritiker i Sverige. Med några enstaka artiklar i Filmjournalen 1930, 1931 och 1932 ebbar hans filmkritiska verksamhet ut. Då hade han genom *Två generationer* (1929) fått en fast position i den litterära debatten och hans opinionsbildande arbete överflyttades för gott till litteraturen.

Efter debuten som skönlitterär författare med den framgångsrika romanen *I dödens väntrum* (1930) följde en intensiv litterär produktivitet och filmen lämnades åt sitt öde. I tidskriften Fronten, som Stolpe startade 1931, gav han ingen plats åt filmen.

De stickprov som gjorts här bör kunna ge en uppfattning om hur filmkritiken var beskaffad under stumfilmstiden. Den sköttes i huvudsak av dagstidningarna, som var först med kontinuerlig filmbevakning, hade de flesta filmspecialisterna och den största läsekretsen. I veckotidningarna och filmtidskrifterna intog filmkritiken som regel en undanskymd plats om den alls existerade. Ett undantag var Filmjournalen, som under stumfilmstiden var den enda verkligt kvalificerade filmtidningen med filmkritik av hög standard. Någon exklusiv facktidning i stil med engelska Close up fanns inte i Sverige. Filmjournalens kritik var, liksom dagspressens, skriven för en stor läsekrets och inte för en handfull konstälskande cineaster.

Filmrecensenten hade många funktioner att fylla. Han var reporter, som informerade om vilka filmer som visades var och när, hur filmprogrammet var komponerat, hur musikackompanjemanget sköttes, vad filmerna handlade om, vilka personer som medverkade, hur premiärpubliken reagerade. Vidare var han kritiker, som betygsatte filmskaparnas prestationer — regissörens, fotografens, klipparens, skådespelarnas. Han klassificerade filmerna i naturfilmer, reportage, dramer, komedier, farser och bedömde dem efter sanningshalt, underhållningsvärde, konstnärligt värde.

Kritiken var inte bara en vägledning för allmänheten, den var även avsedd för dem som gjort filmerna — regissörer, fotografer, skådespelare och inte minst för filmproducenter och biografägare. Att dessa var mottagliga för kritik visade de många kontroverserna mellan kritiker och filmbolag, tidningar och biografer. Särskilt stockholmskritikerna hade stort inflytande. Deras omdömen kunde avgöra en films spridning i landsorten. Negativ kritik avskräckte biografägarna från att hyra en film, positiv kritik spreds som en prärieeld genom reklamen.

De svenska filmkritikerna var mestadels journalister med en generös uppfattning om den konst de kritiserade. En kritik ensidigt inriktad på formella aspekter förekom knappast. Thorsten Eklann och Sven Stolpe var de främsta företrädarna för en "estetisk" filmuppfattning, men de var inte dogmatiska.

Stumfilmskritikerna uppehöll sig främst vid filmernas underhållningsvärden och sådana konstnärliga kvaliteter som intrigens komposition, miljöskildringen, skådespelarprestationerna och i någon mån också bildkomposition och klippning. Det var först i början av trettiotalet som kritikerna upptäckte att film inte bara var konst och underhållning, god eller dålig, utan också diskussionsinlägg och propagandavapen i moraliska, sociala och politiska frågor.

De ryska storfilmerna gav upphov till en förändrad filmsyn, som dock inte slog igenom i stumfilmskritiken. Dessa ryska filmer mottogs med lovord för konstnärlighet, medan deras politiska budskap mestadels ignorerades. Men man observerade i alla fall att filmerna samtidigt var konstverk och propagandaverk, och det var något nytt. Så småningom upptäckte man att propagandan inte bara kom från öster. Artur Lundkvist angrep de tyska filmernas politiska tendens i Fönstret, som startade 1930. Men under stumfilmstiden fanns, på få undantag när, ingen medvetet politisk kritik. Konst och politik hörde inte ihop.

V. FILMEN SOM KONST

KAP. 19. FILMEN OCH FÖRFATTARNA

"Kanske är, när allt kommer omkring, det som skall markera en ny period i litteraturens historia icke världskriget utan biografen."
(Richard Steffen i *Översikt av svenska litteraturen. Tiden 1900—1920,* s. 16)

Filmindustrin har i hög grad utnyttjat skönlitteraturen. De första åren stod sagorna högst i rop — fram till 1907 dök *Faust* upp åtminstone sex gånger (Lumière samt Méliès 1897, Smith 1898, Méliès igen 1903 och 1904, Pathé 1907) och *Wilhelm Tell* tre (Méliès 1898, Paul 1902, Pathé 1903) — men även författare brandskattades såsom Sienkiewicz (Pathé: *Quo Vadis,* 1901), Swift (Méliès: *Gulliver,* 1902), Defoe (Méliès: *Robinson Crusoe,* 1902), Verne (Méliès: *Le Voyage dans la Lune,* 1902; Méliès: *Deux Cent Mille Lieues sous les Mers,* 1907), Cervantes (Pathé: *Don Quichotte,* 1903), Carroll (Hepworth: *Alice in Wonderland,* 1903), Beecher Stowe (Edison: *Uncle Tom's Cabin,* 1903), Beaumarchais (Méliès: *Le Barbier de Seville,* 1904), Mark Twain (Vitagraph: *A Curious Dream,* 1907), och Shakespeare (Méliès: *Hamlet,* 1907).

1908 grundades det franska filmbolaget Film d'Art av ett par teatermän, som hade den vackra föresatsen att presentera stora skådespelare i stor dramatik för biografens masspublik. I *Mordet på hertigen av Guise (L'Assassinat du duc de Guise,* 1908, filmad ett par gånger tidigare — av Lumière 1897 och Pathé 1902) medverkade aktörer från Comédie Francaise, och scenariot var skrivet av Henri Lavedan, medlem av Franska Akademien. I Danmark tog Ole Olsens Nordisk Films Kompagni upp idén och producerade mängder av "konstfilmer" från och med 1908 baserade på teaterpjäser som *Kameliadamen* och *Jeppe på berget* med förstklassiga skådespelare i huvudrollerna. I Sverige fördes samma politik av Charles Magnusson, under vars ledning en rad litterära klassiker och teatersuccéer överfördes till film med början 1910.

Film d'Arts initiativ att knyta etablerade författare till filmen spred sig också till andra länder. I Italien gjordes epokgörande historiska praktfilmer som *Pompejis sista dagar, Quo Vadis* och *Cabiria,* till vilka manuskripten uppgavs vara skrivna av Gabriele d'Annunzio. Den förste svenske skönlitteräre författare som gjorde filmmanuskript var Henning Berger på uppmaning av Charles Magnusson. Henning Berger hade utgivit en rad novellsamlingar, berättelser och ett teaterstycke när han 1910 debuterade som scenarioförfattare — "för kofvans skull" som han uttryckte det i ett brev

till Hjalmar Söderberg, där denne uppmanas att också skriva för filmen. "Det är en natts arbete och honoraret är ju ej att förakta."[1] Berger fick tusen kronor för *Emigrant* (eller *Amuletten)* som inspelades men blev för dålig för att släppas ut. Hjalmar Söderberg som på Bergers uppmaning omarbetat novellen *Pälsen* till filmmanuskript refuserades av Charles Magnusson. Till skillnad från Henning Berger tycks Hjalmar Söderberg ha lagt ner mycket arbete på sitt manuskript, som han inte fick betalt för. En klen tröst var att Thalias redaktör Gustaf Collijn publicerade manuskriptet i sin tidskrift för att ge läsarna en föreställning om hur en "regitext" såg ut.[2]

K. G. Ossiannilsson prövade också sin lycka som filmförfattare men refuserades även han av Magnusson. Först 1919 blev ett scenario av hans hand antaget för inspelning. Det var *En ung mans väg till ena pigo* efter Ossiannilssons roman med samma namn.

Man kunde tro att Magnusson, när han ratade så goda författare, drunknade i manuskript, men så var inte alls fallet. Det rådde då som alltid brist på bra manuskript, och 1912 sågs denn annons i pressen:

HERRAR FÖRFATTARE
Goda manuskript för biografinspelning uppköpas.
Aktiebolaget Svenska Biografteatern, Sthlm[3]

År 1911 värvade N. P. Nilsson, "Häst-Nisse", Elin Wägner som litterär rådgivare och inspelade *Systrarna* efter hennes mansuskript med Anna Hofman-Uddgren som regissör och Gösta Ekman i en biroll. Elin Wägner var vid den här tiden redaktionssekreterare på Idun och hade redan givit ut romanerna *Nortullsligan* och *Pennskaftet.* Vintern 1911—1912 gjorde hon ett anspråkslöst filmmanuskript om platssökande damer på en Stockholmstidning. Damerna i *Exkonung Manuel i Stockholm eller Hon som fick platsen* spelades av bland andra journalisterna Ellen Rydelius, Elin Brandell och författarinnan själv.[4] Så småningom (1923) blev *Nortullsligan* film, och några år senare tecknade Elin Wägner kontrakt med Svensk Filmindustri för inspelning av en filmkomedi hon skrivit i samarbete med regissören Ragnar Hyltén-Cavallius. Filmen fick namnet *Ungdom* och hade premiär i augusti 1927.

Det förefaller som om August Strindberg hade haft planer att skriva för filmen (vilket ju också påpekats av Halfdan Liander i *Biografen).* När *Fadren* och *Fröken Julie* filmatiserats av Anna Hofman-Uddgren införde Dagens Nyheter den 1 december 1911 en intervju med regissören gjord under inspelningsarbetet tidigare. Reportern var chockerad över tilltaget att filma Strindberg, vilket framgår av ordväxlingen mellan honom och regissören:

— Nå men Strindberg, är han med på det här?

— Naturligtvis! Han har gett mig tillstånd att iscensätta både *"Fadren"* och *"Fröken Julie"* för Orientaliska Teaterns räkning, och det är just det vi håller på med nu. Det kommer att bli storartadt!

— Jag är öfvertygad därom, min fru. Men en sådan öfverraskning. Att skalden vill vara med på det!

— Å, han är så intresserad, han tänker själf skrifva ett stycke enkom för biograf . . ."[5]

Ett halvår senare dog Strindberg. Måhända skulle vår filmhistoria se annorlunda ut om han levat några år till. Med sina grundliga fotografiska kunskaper hade han bättre förutsättningar än de flesta författare att förstå filmens krav.

Så snart spelfilmsproduktionen kommit igång började klagomålen från de intellektuella över filmens parasiterande på litteraturen och illojala konkurrens med teatern. Men filmatiseringarna hade också sina försvarare. De som hade siktet inriktat på folkbildning gladdes över att människor som tidigare inte kommit i kontakt med de stora författarna lärde känna dem genom filmen och kanske rent av via filmen hittade vägen till litteraturen. Rapporter från bokhandeln tydde på detta.[6]

Många trodde att filmdramatiken var en modefluga som publiken snart skulle tröttna på, andra talade om en ny konstart som fötts.

Det var filmens nyblivna stjärna Asta Nielsen från Det Konglige Teater i Köpenhamn som gav anledning till den första offentliga diskussionen i Sverige om filmen kunde kallas konst. Den nyetablerade filmcensuren hade i september 1911 totalförbjudit Asta Nielsen-filmen *I det store Øjeblik.* Asta Nielsen uttalade sig vid flera tillfällen i Stockholms-Tidningen till försvar för den förbjudna filmen och för film överhuvud taget, som hon ansåg vara konst.[7] Aftonbladet tog upp frågan: Är biograf konst eller icke? Konstkritikern Carl G. Laurin ansåg att biodramatik ej kunde vara att hänföra till konst och av samma uppfattning var *Regina von Emmeritz'* regissör Gustaf Linden.[8] Laurins och Lindens uttalanden väckte livlig debatt på Aftonbladets insändaravdelning. M:lle Nitouche, det vill säga Lotten Ekman, som skrev bland annat om film i Svenska Dagbladet, hävdade att film var en svår konst men att *Regina von Emmeritz* inte var konst. Till den kategorien räknade hon emellertid till exempel filmatiseringen av Herman Bangs *De fire Djævle (De röda artisterna,* Dinesen, 1911).[9]

Pathé Frères' ombud Sigmund Popert inbjöd Carl Laurin och Gustaf Linden till en privat filmvisning med tillfälle till meningsutbyte men vann inget gehör.[10] De två hörsammade däremot inbjudan av teatertidskriften Thalia till offentligt diskussionsmöte den 15 november 1911 i KFUM:s hörsal i Stockholm. Frågan gällde "Kan biografdramatiken kallas konst?"

och mötet samlade ett stort uppbåd biografmän, skådespelare, konstkritiker och teateranmälare. Asta Nielsen blev också inbjuden men var förhindrad att närvara.[11]

Carl Laurin framförde den uppfattningen att biografdramatik var lika litet konst som ett anatomiskt vaxkabinett vai vetenskap. Biografen lämpar sig inte att återge den konstart där ordet är huvudsaken, framhöll han. Den uppsöker det sämsta och råaste inom dramatiken och hotar att smitta teatern med sitt smakfördärvande inflytande. Vidare ansåg han att biografdramatiken tränger undan de goda filmerna, såsom naturskildringar.

Gustaf Linden hävdade också att ordlösheten gjorde filmen olämplig för dramatisk framställning. Teaterfolk drogs till filmen för pengarnas skull. Skådespelartekniken måste med nödvändighet förgrovas i film, och de berömda teaternamnen tjänade endast som reklam för biografen för att publiken skulle tro att det de såg var dramatisk konst. Pantomimen fann han ägnad för filmen men poängterade att ordkonst ej kunde överföras till pantomim.

Som biografdramatikens varme försvarare uppträdde den omhuldade diktaren och stockholmsflanören Daniel Fallström. Han tog Asta Nielsens inspirerade filmskådespelande som tillräcklig motivering för filmen som konst. Han kände personligen stjärnan och vittnade om hennes hängivenhet för den nya konsten.

Skådespelaren Anders de Wahl bemötte Daniel Fallström: Asta Nielsen gör lika litet filmen till konst som en sångare gör grammofoninspelningen till konst. Popert försvarade filmen genom att jämföra den med kopparsticket, som var att betrakta som konst även om det saknar originalmålningens färger, ett argument han hämtat närmast från Asta Nielsen.[12]

Diskussionen fördes ytterligare en tid i tidningsspalterna och avspeglade en övervägande negativ inställning till filmdramatiken.

Är den dramatiska biografen konst? frågade signaturen Jaya, Aftonbladets medarbetare och blivande författarinnan Eira Hellberg i tidskriften Thalia nr 33 1911 och besvarade frågan nekande: Biografdramatiken saknar dramatisk uppbyggnad, stegrad spänning som psykologiskt leder fram till en utlösning. Filmens gester, grimaser, rörelser är grövre uttrycksmedel än orden som de ersätter. Psykologisk handling kan filmen inte framställa, ansåg Jaya, men har sin styrka i historiska skildringar med masscener och naturscenerier. Talet om att filmen populariserar konsten avfärdas som tomt prat. Filmen anser hon vara kommersiell spekulation, som inte blir konst för att någon erkänd skådespelare placeras in i någon förförelse- eller strypscen!

Tor Hedberg sade sig inte vilja inlåta sig på den enligt hans mening ofruktbara diskussionen om huruvida biografdramatiken är konst men gjorde det i alla fall i Svensk Tidskrift häfte V 1912:

> Personligen räknar jag den till de dåliga konsterna, åtminstone i den form den nu besitter. Jag har sett ett biografdrama, som stundtals närmade sig till en god pantomims verkan — det var "De röda djäflarna" — men för övrigt har jag fåfängt sökt efter annat än råhet, dumhet, pinsam uppsluppenhet och falsk sentimentalitet.

Carl David Marcus fann biografdramat vara "intet mer eller mindre än den återuppståndne Nick Carter" och protesterade mot försöken att tränga biografen innanför konstens råmärken. Konst är en reproduktion av verkligheten, en förtätad bild av livet och bygger på en illusion. "Biografen är en inspelad lexa, *det är en reproduktion af en reproduktion, en illusion af en illusion.*"[13] Argumentet är inspirerat av Platons kritik av konsten i tionde boken av *Staten.*

Filmatiseringarna kritiserades även av många filmvänner. Eilif Skaar skrev i Filmbladet nr 10 1915 att de som inlåtit sig på att göra film av den sceniska konstens mästerverk är inne på fel väg. Filmen kan bara demonstrera ett teaterstyckes yttre handling och utstyrsel men på intet vis återge pjäsens värde. Filmatiseringarna är endast ägnade att inge tvivel på filmens egna värden och möjligheter.

Ejnar Smith menade att filmatiseringar var ett lika stort oting som dramatiserade romaner men förstod att publiken ville se litteraturens gestalter levandegjorda.[14]

Filminspelningen av *Fröken Julie* med sitt omdiktade och censurklippta slut, där fröken Julie begår självmord bidrog knappast till att höja filmens anseende.[15] I stället blev den ett exempel på hur filmen förgrep sig på litteraturen. Vid samma tid talade man i Norge om litteraturens vanhelgande genom biografen. Oppositionen hade där väckts av underrättelsen att Sigurd Ibsen underhandlade om filmbearbetning av sin fars verk.[15]

Charles Magnusson förvärvade rätten till Ibsens verk 1913 och tre år senare inspelades *Terje Vigen,* som blev svensk films konstnärliga genombrott. Med *Terje Vigen* vann biografen många nya besökare. Folk som tidigare föraktat allt vad film hette fann i Ibsens namn en ursäkt för sitt biografbesök.

Filmen recenserades av Bo Bergman i Dagens Nyheter den 30 januari 1917, dagen efter premiären. "Det kan ha sitt intresse för en teateranmälare", förklarade han, "att någon gång få säga ett ord även om den stumma dramatiken, om bildpantomimen". Filmens vetenskapliga och pedagogiska betydelse är klarlagt, skriver han. Striden står om den konstnärliga betydelsen, och Bo Bergman påminner i artikeln om att teatern och filmen faller inom skilda områden och att det finns dålig teater likaväl som dålig film. Han lovordade *Terje Vigen* som ett självständigt verk trots att den bygger på en dikt. Han hyste den moderna uppfattningen att det litterära underlaget var av underordnad betydelse och regissören den egentlige filmdiktaren.

> Ty någon annan gemenskap mellan dikten och duken än stoffet, personerna och handlingen kan ju inte åstadkommas. Dikten lever sitt liv, filmen sitt. Den verklige filmdiktaren är iscensättaren . . .

Han berömmer Victor Sjöströms insats som regissör och skådespelare och äktheten och skönheten i miljöbeskrivningarna och folkscenerna. Han ser filmen som i första hand bildkonst och talar om dess "tavlor" och observerar bildernas belysning och plastiska verkan:

> Ingen kan förneka att det är gripande och storslagna naturtavlor som rullas upp — verklig poesi fångad på duken — och dramat är mycket skickligt och åskådligt insatt i sin miljö. Folkscenerna ge full illusion. Några vackra belysningar i lätt färgton kan man också anteckna, och det finns en bild med lotstyperna på klippan av en verklig plastisk verkan.

Han noterar också med tacksamhet att Victor Sjöström pietetsfullt följt Ibsens text utan egna tilldiktningar.

Bo Bergman bedömde filmen som film, en serie bilder, och hans recension är fri från teaterkritisk terminologi. Skådespelarinsatserna omnämns men det är regin och fotografiet, miljöbeskrivningen han främst tagit fasta på. Victor Sjöström har själv i ett radiosamtal 1940 omvittnat betydelsen av Bo Bergmans recension. "Bara det att en av våra främsta teaterrecensenter gick på film å yrkets vägnar var ju en sensation för oss. Och vi ansåg det som en stor framgång för hela filmbranschen."[17]

Ellen Key hade i essayen *Nöjeskultur* uppmanat författare att skriva direkt för filmen. Det var en tanke som grodde i tysthet tills Veckojournalen utlyste en tävling till februari 1917 om bästa filmmanuskriptet i avsikt att stimulera intresset för filmförfattande hos skönlitterära skribenter. Det visade sig att ingen namnkunnig författare fanns bland de tävlande. "Sveriges författarvärld står tydligen ännu ganska främmande inför denna nyaste sceniska konst", konstaterade Veckojournalen.[18] I en enquête till svenska författare frågade tidningen hur de ställer sig till filmen och fick svar av K. G. Ossiannilsson, Hjalmar Söderberg, Henning von Melsted och Hjalmar Bergman.

K. G. Ossiannilsson, som själv försökt sig på filmförfattande utan framgång — han hade helt nyligen fått manuskript refuserade av Hasselblads och Svenska Bio — förklarade: "Allvarliga diktverk på film äro för mig oting". Diktens ord kan aldrig översättas på filmduken. Filmen är skådespelarnas och regissörens konst, inte diktarnas. Allvarliga tankar och problem förmår filmen ej gestalta. Huvuduppgiften för biografen borde vara "det burleska lustspelet, farsen, detektiv- och äventyrshistorien — kombinerade med miljö- och landskapsskildringen". Biografen borde ersätta den gamla kasper-

teatern och vara *farsteater.* "I *humorns* tecken skall biokonsten ständigt segra".[19]

Hjalmar Söderberg ställde sig också avvisande till dramatisk film. "En dramatik värd det namnet, är otänkbar utan det talade ordet." Liksom fotografiet har filmen sitt enda (och icke ringa) berättigande i det exakta verklighetsåtergivandet, framhöll han.

> Den onatur, som väcker vårt löje i en balettpantomim med anspråk på att framställa handling och känslor, blir med nödvändighet ännu mer skärande i ett filmdrama just genom de stegrade anspråk på verklighetstrohet, som själva den fotografiska tekniken medför.[20]

Henning von Melsted spådde filmdramatiken en lång och ärofull framtid — om man slutade låta jungfrurna bestämma repertoaren! Han påpekade att orden inte alltid var det konstnärligt mest verkningsfulla i teaterdramatik utan ofta tystnaden. Han skilde mellan "dialogdrama" och "situationsdrama". Ett skådespel byggt på situationer ansåg han kunna bli lika verkningsfullt på biograf som teater.[21]

Hjalmar Bergman pekade i sitt svar på filmdramatikens speciella konstnärliga krav och framhöll särskilt de mimiska medlen:

> Vägen till god biograf-*dramatik* synes mig gå över pantomimen, Bathyllos' och Pylades' konst. Vad man nu får se på duken är ju oftast ett fotograferat tal-drama, d.v.s. ett urlakat extrakt av den konst, vars ojämförligt främsta medel är och förblir — *ordet.* Härav följer att författaren för att nå publiken måste tillgripa allt grövre sensationer, tills han slutligen hamnar i Nick Carter eller en komik, som snarare hör cirkusarenan till. En plastisk-mimisk framställning av den *inre* handlingen — den yttre behöver vi ju inte tala om — *kan* givas av pantomimen och bör således med gott resultat kunna återgivas på duken. Men det kräves, att författaren helt vänder sig bort från varje tanke på verbala uttrycksmedel. Han måste arbeta med ögat, icke med örat.[22]

Hjalmar Bergman ville fjärma filmen från taldramat men inte bryta kontakten. De mimiska medlen var en förbindelselänk mellan teatern och filmen som han tog fasta på. Uttalandet kan ses som en programförklaring till hans eget kommande filmförfattande, där han sökte sig bort från språkliga uttrycksmedel för att skriva direkt för filmiskt visuellt gestaltande.

Hjalmar Bergman var den ende betydande scenarioförfattaren ur de skönlitterära författarnas led under stumfilmsperioden. Han var emellertid inte den förste som fick ett originalmanuskript inspelat som långfilm. Det var Bertil Malmberg, som gjort scenarios åt Svenska Bio sedan 1916.

Hjalmar Bergman skrev sitt första filmförslag tidigt 1917, troligen inspirerad av Veckojournalens pristävling.[23] Manuskriptet *Gycklaren* sändes till Victor Sjöström men refuserades. 1919 inspelade Sjöström Hjalmar Bergmans roman *Hans nåds testamente.* Manuskriptet var delvis Bergmans.

Så följde originalmanuskriptet *Mästerman* 1920, för vilket Bergman fick tiotusen kronor, en ansenlig summa jämfört med honoraren från Bonniers och med vad scenarioförfattare brukade få.[24]

Bara ett fåtal av Hjalmar Bergmans filmmanuskript blev inspelade. Han hade konjunkturerna emot sig. Hans arbeten var allt för modernistiska med symboliskt bildspråk och gjorda för ett minimum av filmtext. Men tjugotalets filmindustri hade kommersialiserats för att klara livhanken och hade inte längre råd med konstnärliga experiment. Hjalmar Bergman undvek att göra sina manuskript litterära. Han ville skriva "filmatiskt" för en konst med enbart visuella uttrycksmedel. Han betonade artskillnaden mellan teaterns ordkonst och den ordlösa filmen. Inre förlopp och känslostämningar skulle gestaltas mimiskt, inte förklaras med texter. *Labyrinten* skulle ha blivit en helt textlös film om Bergman fått förverkliga sina idéer, men den inspelades aldrig.[25] I brev till Victor Sjöström apropå *Labyrinten,* skriven vid nyåret 1921, efterlyser Hjalmar Bergman ett estetiskt program för filmkonsten och formulerar sin egen estetiska grunduppfattning:

> Jag vill att själva ämnet, handlingen och de känslor som väcka handlingen och som denna i sin tur skall väcka, jag vill ha dem "stumma". Det är dock dit man måste nå för att ställa sig denna konsts innersta väsen till efterrättelse. Jag skulle vilja säga att just tystnaden innebär en filmens avgjorda styrka och förnämhet gentemot teatern. Det är så mycket i människolivet — och ofta det viktigaste — som sker utan ord. Och hur ofta blir oss icke scenen för pratsam! Nå den har ju sina stora företräden. Men om man anlägger nyss antydda synpunkter, tror jag att man så småningom skulle kunna uppdraga en rättvis och klok gräns mellan de båda konstarterna. Och filmen skulle ändtligen få ett program! Eller just vad den saknar och behöver, den i likhet med — scenen![26]

Labyrinten skrevs innan den första textlösa filmen ännu producerats och väckt sensation i Tyskland, skriven av Carl Mayer, författaren bakom en rad tyska filmklassiker. "Med en annan inriktning på den svenska filmproduktionen", skriver Johan af Sandeberg i sin opublicerade avhandling *Hjalmar Bergmans filmarbeten,* "är det inte otroligt att Bergman liksom Mayer blivit sitt lands ledande manuskriptförfattare.[27]

Charles Magnussons försök att värva författare till filmen hade inte varit särskilt framgångsrikt. När äntligen en författare framträdde som förstod filmens väsen och lade ner stort arbete på att utveckla filmkonsten, då var han inte längre med på noterna. Den praktiska handledningen *Huru ett biografmanuskript bör utföras,* utgiven anonymt 1914 men i biblioteken katalogiserad i Charles Magnussons namn, är ett program för Magnussons egen arbetsmetod vid den tiden, vilken inte gav utrymme för några experiment. Hans anvisningar till filmförfattare är följande:

HANDLINGEN är filmspelets a och o. Den bör utveckla sig raskt och logiskt och giva tillfälle till starkt spännande och intressanta situationer. Handlingslösa scener, eller sådana scener, som ej hava med det fortlöpande innehållet att göra, få ej förekomma.

Varje akt eller avdelning bör hälst anknyta sig till ett visst begränsat tidsmoment, och handlingen får ej heller vara byggd på mystik.

HUVUDPERSONERNA i spelet bör ej vara för många, i regel 2 à 4. De böra vara så kraftigt och karaktäristiskt tecknade som möjligt. Allt för komplicerade känslostämningar undvikas hälst, bästa resultatet uppnås i regel genom att hålla karaktärerna så renodlade som möjligt.

SCENERNA i ett s. k. entimmesstycke äro 50 à 75 till antalet utan texter, brev o. d. I regel spelas flera scener i samma dekoration. Repliker utskrivas ej utom i sådana enstaka fall, då det är nödvändigt att pointera något särskilt högdramatiskt moment. Den otränade biografförfattaren gör klokast uti att ej ingå på, huru scenerna i detalj skola arrangeras, utan endast beskriva vad huvudpersonerna tänka, känna och företaga sig. Beskrivning på scenerierna äro ej önskvärda.

Anvisningarna följs av ett prov på "ett gott manuskript, sådant det bör vara utfört": *Blodets röst,* en heltigenom banal historia om en kontorschef som begår äktenskapsbrott och ångrar sig. Den anspråkslösa broschyren är en tidig karaktäristik av filmkonstens väsen med huvudvikt på handlingen och personteckningen och har en mycket allmän prägel.

Bristen på originalmanuskript var inte något specifikt svenskt dilemma och receptböcker i konsten att skriva filmmanuskript fanns för olika språkområden och smakriktningar. En av de tidigaste är dansken Jens Lochers bok från 1913, som utgavs i svensk översättning 1917: *Hur skriver man en film.* Den var skriven ur fabrikantsynpunkt och demonstrerade hur danska dussinfilmer var komponerade och gav inte utrymme för nya initiativ.

Teaterkritikern fil. dr Sven Söderman diskuterade filmatiseringar i en artikel i Filmjournalen nr 1 1919 apropå den amerikanska filmen *En docka till hustru* efter Ibsens *Ett dockhem.* Söderman menade att filmen som medium ovillkorligen och uteslutande var bunden till ett dramas yttre skeende och omöjligt kunde framställa psykologiska skeenden och intellektuellt innehåll. Att filmatisera *Ett dockhem* var därför ett felgrepp och regissören hade fått lita till filmtexterna — ödesdigert för det dramatiska intresset och kompromitterande för filmen som konstart.

Oppositionen mot filmatiseringar och kraven på originalmanuskript kulminerade åren 1919—1920. Tidskriften Filmkonsten tog upp frågan i en artikelserie 1919. "Det finns inte ett enda exempel på att filmen fått med stort mer av en bok än titeln och namnen på de agerande personerna", skrev Erik Karlholm. Han noterade med missnöje att Victor Hugos *Samhällets olycksbarn* nyligen "tillrättalagts" för filmen och att *Den röda liljan* av ordets mästare Anatole France var under inspelning i Frankrike. Filmen har sina egna uttrycksmedel, framhöll han, och "är förtjänt att leva ett annat

liv än snyltgästens".[28] För att filmkonsten skall bli självständig måste författare knytas till branschen på samma sätt som skådespelare lockats dit — med goda honorar.

Signaturen Filmintresserad kritiserade också bolagens snåla honorering av manuskript. Två stockholmsjournalister hade till exempel fått två hundra kronor för ett manuskript medan Hilda Borgström, som gestaltade huvudrollen i deras film fick tjugotusen kronor.[29] Signaturerna Z-k-s, Johannes Lindberg, och Carolus anklagade filmproducenterna för deras ringa iver att engagera författare.[30]

Vid Svenska Film- och Biografmannasällskapets årskongress 1919 talade biografbyråns föreståndare Gunnar Bjurman om filmdramatik och tog 1700-talsestetikerna Franz Hemsterhuis och Abbé Dubos till hjälp för att visa att film verkligen var konst. Orsaken till att filmkonsten ännu inte fått sina stora författare ansåg han vara att de stora filmbolagen endast vill ha en viss sorts manuskript, nämligen sådana som sammanfaller med deras egna begrepp och alltså inte lämnar plats för konstnärligt nyskapande.[31]

Den danske filmregissören och filmförfattaren Benjamin Christensen uttalade sig i frågan om författarnas förhållande till filmen i Svenska Dagbladet den 2 mars 1919, varvid han underströk att filmen kräver egna författare, som samtidigt är regissörer och att dessa skall skapa *det första diktverket utan ord.*

Artikeln ledde till diskussion i tidningen. Dramatikern och journalisten Walter Hülphers ansåg den 9 mars att författarna avhållit sig från att skriva film inte bara av brist på vilja men av brist på kunnande. Gustaf Berg menade i en artikel samma dag att filmens ungdomssynder avskräckt erkända författare att syssla med film. Jul. Regis angrep filmatiseringarna av dramatisk litteratur den 12 mars 1919. Han framhöll att filmen var besläktad med romanen och novellen mer än dramatiken. Film är *"episkt diktande i bild".* Dramats regler har ingen tillämpning på filmen.

Filmatiseringarna ansågs fördröja filmens utveckling till en självständig konst. Gustaf Berg var rätt ensam när han i Filmjournalen nr 3 1919 höjde sin stämma till deras försvar, och hans inlägg i debatten gick inte obemärkt förbi.

Gustaf Berg var vid denna tid manuskriptchef vid filmbolaget Skandia, som bildats 1918, och en kort tid var Hjalmar Söderberg litterär rådgivare för att ge företaget kulturell glans.[32] Berg hade vid genomläsning av hundratals filmanuskript av kända och okända författare endast funnit ett lämpligt för inspelning. Sju års filmgranskningsarbete hade givit honom stort jämförelsematerial.

I artikeln framhåller han att den svenska filmen blivit banbrytande inte minst genom filmatiseringar. Han hävdar också att alla filmer är "filmatiseringar" i så måtto att de bygger på ett scenario. Om detta i sin tur bygger

på ett litterärt verk har mindre betydelse. Föraktet för filmatiseringar anser han bottna i "esteticistiskt koketteri". Vad de professionella författarna beträffar, anser han dem alltför okunniga om film och för nedlåtande i sin attityd men tror att ärelystnaden skall driva dem till filmen:

> Skulle det vara för djärvt att bebåda, att en ny författargeneration mera allmänt skall lika fördomsfritt välja filmens väg till miljoner hjärtan, en väg, som just för de svenska författarna med deras trånga språkområde är den så gott som enda framkomliga in på världslitteraturens parnass — med den berömmelsen på köpet att ha varit med om att befästa filmens kulturella framtid?

Gustaf Bergs artikel gav Filmjournalen anledning att höra sig för hos några namnkunniga författare om deras inställning till filmatiseringar respektive originalmanuskript.

Frågan gick först till K. G. Ossiannilsson, vars filmbearbetning *En ung mans väg till ena pigo* i dagarna haft premiär (8.12.1919). Han hade senast blivit refuserad av Daniel Fallström, som i egenskap av Skandinavisk Filmcentrals litteräre chef återsänt fem manuskript. *En ung mans väg ...* hade antagits före Fallströms tillträde, omtalar Ossiannilsson i Filmjournalen nr 4 1919.

Ossiannilssons namn var en fjäder i hatten för filmbolaget som annonserade att Ossiannilsson är

> den av Sveriges författare i den främsta falangen, som först av alla ställt sig till filmens disposition som skapande kraft. En ung mans väg till ena pigo är nämligen mer än en filmatisering av en roman, det är i sitt slag ett självständigt arbete som bevisar att svensk filmdramatik med Ossiannilsson gjort ännu ett värdefullt förvärv och tagit ytterligare ett steg i den riktning som otvivelaktigt är den rätta.[33]

Ossiannilssons inställning till filmkonsten hade inte förändrats efter hans filmdebut. Han upprepade från sitt uttalande i Veckojournalen 1917 att det idealiska filmdramat består av fars- och äventyrsscener. Abstrakta idéer och tankar är omöjligt att överföra till vita duken och psykologiska dramer blir karikatyr. Om *Kung Lear* på scenen jämförd med samme man på filmduken gäller, skriver Ossiannilsson träffande, vad Oscar Wilde yttrade om skalden jämförd med målaren inför denna uppgift: "Där skalden ger oss Lears ädla vanvett, framställer målaren blott en fjolle i blåsväder."[34]

Ossiannilsson för här in filmkonsten i den estetiska debatten om ordkonstens förhållande till bildkonsten, en debatt som utgått från Horatius ord *ut pictura poesis,* såsom bilden så dikten, vilket tolkats så att ordkonst och bildkonst var principiellt likvärdiga. Diskussionen tog en ny vändning med Lessings *Laokoon,* där tesen om ordkonstens och bildkonstens grundläggande olikheter utvecklas med utgångspunkt från den antika skulpturgruppen och Vergilius' skildring i *Aeneiden.* Wildes spirituella formulering är Laokoon-

problemet i ny tappning! Ossiannilsson pekar på filmmediets och litteraturens fundamentalt skilda förutsättningar.

Hos Ossiannilsson finns inget begär att förändra och förbättra filmkonsten; den är och förblir i sin ordlöshet underlägsen litterära konstarter. Han framhåller också det orimliga i att författare skall utelämna det ädlaste de har åt andras gestaltning för maximalt tusen kronor.

Journalisten och redaktören hos Svenska Bio Lars Tessing bemötte Ossiannilsson: "Ossiannilssons resonemang", skriver han, "gör allt samarbete omöjligt mellan författaren och den allvarligt menande filmproducenten, som näppeligen kan kasta ut förmögenheter på manuskript som inte ens författaren tror på". Tessing delar Gustaf Bergs uppfattning att en god litteraturbearbetning är bättre än ett medelmåttigt original.[35]

Jul. Regis polemiserade mot Gustaf Bergs åsikt att det inte var nämnvärd skillnad mellan litteraturbearbetning och originalmanuskript och sökte förklara den elementära olikheten:

> En gång formad i ord är idébyggnaden färdig och kan ej mer omskapas till bildverk utan att först sönderbrytas tills grundidéns råmaterial åter ligger blottat. Att utarbeta en idé till ett fotospel och att utarbeta samma idé till en novell är två skilda former av diktning; att filmatisera novellen däremot är ett andrahandsarbete.[36]

Han menade att man ännu ej *hunnit* lära sig dikta i levande bild och att filmatiseringarna var ett övergångsstadium.

Henning Berger betonar i sitt svar till Filmjournalen behovet av att filmtekniskt kunniga författare skriver direkt för filmen och påpekade att en filmframgång var mer inkomstbringande än en litterär succé (ej att förväxla med bokhandelssuccé).[37]

Marika Stiernstedt framhöll i stället det ekonomiskt vanskliga att ägna sig åt filmskrivande, då refuserade manuskript ej honoreras. Den konstnärliga äran var också ringa för författaren. Den tillkom regissören. Hon hade själv bearbetat sina romaner *Landshövdingens dotter* och *Daniela Herz* till ett filmmanuskript som färdigställdes av Victor Sjöström, men den färdiga filmen *(Landshövdingens döttrar,* Sjöström 1916) kände hon sig föga delaktig i. Hon ifrågasatte om skönlitterära författare var de lämpligaste manusförfattarna. Varför kräva något av författarna som de kanske inte har talang för? Hennes ord låter anspråkslösa men döljer en överlägsen attityd gentemot filmen, som hon karaktäriserar som "ett yttersta extrakt av en del rent dramatiska moment där ordets udd, tankens nyanser, psykologiens finesser alldeles bortfalla". Hon ser filmen som ett mycket bristfälligt instrument jämfört med litteraturen.[38]

Marika Stiernstedts uttalande förde in en ny aspekt i debatten om filmförfattande. Kanske var det inte originalmanuskript av "vanliga" författare

filmen behövde för sin konstnärliga utveckling utan ett helt nytt slags författare! Det är anmärkningsvärt i hur ringa grad diskussionen om filmatiseringar och filmförfattande anknöts till den svenska filmproduktionen och Sjöströms och Stillers överlägsna bearbetningar av litterära verk. De som efterlyser författare specialgjorda för filmen har heller inte tagit hänsyn till att sådana faktiskt fanns, till exempel Gustaf Molander som skrev *Thomas Graals bästa film* med premiär 1917 och *Thomas Graals bästa barn* 1918 tillsammans med Mauritz Stiller. Det är tydligt att man höll fast vid den konventionella föreställningen om en författare samtidigt som man letade efter filmdiktare av ny modell. Vår första professionella filmförfattare, som försörjde sig på att leverera filmmanuskript var Ester Julin. Hon började sin verksamhet vid Svenska Bio 1915. Svenska Bios kanske flitigaste manusförfattare (som inte samtidigt var regissör) var det omfångsrika Lundaoriginalet Sam Ask, vilken skrev filmer från 1917.

Den danske regissören Benjamin Christensen var ett exempel på kombinationen regissör och författare. Vid sitt tillträde som gästregissör hos Svenska Bio våren 1920 uttalade han sig om filmatiseringar, som han ansåg göra filmen till en vasallkonst under ordkonsten. Han skrev sina filmer själv och ivrade för principen att regissör och författare skall vara en och samma person.[39] Till Christensens uppfattning anslöt sig Gustaf Molander, nyanställd regissör hos Skandinavisk Filmcentral.[40]

En annan författarregissör var Rune Carlsten. Han slog igenom med *Bomben,* som hade premiär den 9 februari 1920 och blev en kritikerframgång inte minst för att det var ett verk "skrivet direkt för filmen". Otaliga originalmanuskript hade gjorts tidigare av filmmän, men först nu hade det alltså gått upp för kritikerna att författaren inte behövde vara skönlitterär. Andra filmer det året som fick stor publicitet för att de gjorts efter originalmanuskript var *Fiskebyn* skriven av Bertil Malmberg och *Mästerman* av Hjalmar Bergman. Den ivrigt efterlängtade originalfilmen med manuskript av konstnärlig halt hade gjort entré och debatten om filmförfattare sinade med ens ut, men väcktes då och då till liv av nya filmatiseringar.

Inför premiären på John Brunius' film *Thora van Deken* i mars 1920 efter Henrik Pontoppidans *Lille Rødhætte* passade Filmjournalen på att inhämta den danske nobelpristagarens åsikt om filmen som konst. Han berömmer svenskarna för att ha infört poesin i "den stumma teatern" och därmed höjt den till rangen av konst. Men inte heller de har funnit vägen till ett nytt slags diktning oavhängig ordet, texten. Han håller inte för otroligt att filmen i framtiden "kan taga loven av ordets konst på scenen, där den dramatiska situationen i själva verket alltid har betytt mer än repliken".

Att den uppburne Pontoppidan betraktade filmen som konst var förstås glädjande för dem som delade hans mening. Men med än större stolthet

mottog de beskedet att Maurice Maeterlinck, nobelpristagare även han, låtit sig anställas som filmförfattare hos Goldwyn. "En nyhet", skrev Filmjournalen i mars 1920, "som säkerligen i hela den litterära världen runt kommer att väcka [. . .] den största uppmärksamhet". Tidningen kommenterar vidare:

> Ur vår synpunkt innebär Maurice Maeterlincks steg ett lika opåräknat som märkligt inlägg i den pågående diskussionen om författarnas ställning till filmen. [— — —] om Maeterlinck vågar sig på experimentet att skriva direkt för filmen och klart och fördomsfritt inser att han först måste lära sig dess eget bildspråk, dess speciella teknik, för att kunna behärska det som konstnärligt uttrycksmedel, då böra sannerligen våra egna "diktningens män av facket" icke längre tveka.[41]

Maeterlincks totala misslyckande i Hollywood blev i stället ett stöd för uppfattningen att det krävs en speciell filmtalang för manusförfattare, som litteraturens stora inte nödvändigtvis har. Berättelsen att Goldwyn efter att ha läst Maeterlincks första stycke för filmen kom utrusande och ropade: "Min gud! Hjälten är ett bi!" ger dock en orättvis bild av diktarens filmförsök. Goldwyns ansträngningar att skaffa sig konstnärligt anseende genom att köpa upp litterära storheter gav föga utbyte, och han tröttnade snart på det. George Bernard Shaw vägrade sälja rätten till sina skådespel till Goldwyn med orden: "Problemet, Mr Goldwyn, är att Ni bara är intresserad av konst och jag bara är intresserad av pengar!"[42]

Det finns olika slag av filmförfattare. De som inte samtidigt varit regissörer eller bemärkta inom litteraturen har alltid kommit i skymundan och har varit okända namn för publiken och ofta även kritiken. Jul. Regis uppmärksammar några av dessa i sin artikelserie 1921 i Filmjournalen om pennor i filmens tjänst. Han delar upp författarna i tre kategorier: professionella scenarioförfattare som uteslutande skriver film; succéförfattare, som omarbetar sina litterära verk till film och slutligen den nya författartypen: författare och regissör i ett — diktarregissören. Jul. Regis förvånar sig över hur få av första rangens regissörer som skriver sina scenarios själva och presenterar Erich von Stroheim som den förste författare och regissör i samma person som fått en ledande ställning.[43]

John Brunius' inspelning av Tor Hedbergs drama *Johan Ulfstjerna* gav ny näring åt diskussionen om filmatiseringar. Innan filmen var klar, protesterade finländaren Allan Törnudd i Åbo Underrättelser mot att stycket, som inte var historiskt verklighetstroget, inspelades på finsk mark. Stiltrogna upptagningar i autentisk finsk miljö kunde, menade artikelförfattaren, ge en falsk föreställning om finsk historia.

Bo Bergman, som tillfrågades i saken av Dagens Nyheter, fann Törnudds påpekanden riktiga. *Johan Ulfstjerna* var inte något politiskt morddrama

— pjäsen var skriven under intryck av mordet på Bobrikov — utan ett psykologiskt drama och han befarade att filmen skulle förfuska pjäsen till ett historiskt sensationsdrama. I stället för att se filmen uppmanade han läsarna att gå på teatern när pjäsen kom upp härnäst, ty "det är roligare med konst än med parasitkonster".[44]

Filmatiseringarna kritiserades av Harry Blomberg i en uppmärksammad artikel i Dala-Demokraten, där han var regelbunden medarbetare. Artikeln "Filmen, dikten och livet" publicerades den 26 maj 1927 och några av dess drabbande formuleringar är dessa:

> Det utmärkande för filmkonsten är kanske framför allt dess outhärdliga fantasilöshet [...]. Detta sammanhänger naturligtvis med att den ligger i händerna på penningmännen [...]. Och alla säsonger stirra vi med andaktsfulla ögon på filmatiseringar av berömda böcker, vilket är det främsta kriteriet på filmkonstens fantasilöshet och på dess oförmåga att fatta och giva uttryck åt sitt eget väsen [...] Filmkonsten är en fräck parasit på skönlitteraturen [...] Den som har lärt sig älska en bok, bör noga akta sig för att se dess filmupplaga, om man vill behålla sin sinnesfrid [...].

Filmatiseringar av romaner och amerikansk filmstil är de största hindren för en äkta filmkonst, menar Harry Blomberg. Filmen har oändliga möjligheter, anser han, men filmproducenterna är inte medvetna om detta:

> Filmen av i dag visar oss en förvriden och förljugen värld [...] Förfalskar den dikten, så förfalskar den ännu mera livet [...] och dock bor det en gud i den smala filmremsan, men en gud som ännu ej varseblivit sina egna anletsdrag annat än skymtvis. När filmen upptäckt sin personlighet, när den blivit medveten om, att den är en egen, fristående konstart, skall den öppna en undervärld för våra ögon [...].

Selma Lagerlöf

Den svenska filmens "guldålder" skulle inte blivit lika gyllene utan Selma Lagerlöf. Filmatiseringarna av hennes verk inleddes med *Tösen från Stormyrtorpet* och *Berg-Ejvind och hans hustru* vilka inspelades av Victor Sjöström 1917. Selma Lagerlöf var från början entusiastisk. Hon visade stor förståelse för filmarbetet och bidrog själv med goda råd vid scenarioförfattandet. Efter *Tösen från Stormyrtorpet* tecknade hon kontrakt med Magnusson om minst en film per år efter ett honorar på tio tusen kronor per film.[45]

Selma Lagerlöf hade all anledning att vara nöjd. Sjöströms filmer följde pietetsfullt hennes text och de blev god reklam för hennes böcker. Hon har själv berättat i ett brev till Victor Sjöström att *Körkarlens* framgång i England innebar hennes genombrott där. "Nu tycks det", skriver hon, "... som om Ni skulle ha brutit väg inte bara för svensk film, utan också för mina

böcker [— — —]. Jag tänker, att det roar Er att höra, att filmer också hjälpa fram böckerna."[46]

Selma Lagerlöfs samarbete med Mauritz Stiller som inleddes med *Herr Arnes pengar* 1919 gick bra till en början, men *Gösta Berlings saga* fick henne att ändra sin positiva inställning till filmatiseringar. I ett brev till Stiller den 25 maj 1924 uttrycker hon skarpt missnöje:

> På den tiden då filmen nöjde sig med att följa texten i mina romaner och noveller var jag glad åt filmatiseringen. Den verkade som en serie illustrationer, levande och vackra, och annat begärde jag inte. Men nu, då jag ser, att Ni anser, att boken endast bör vara en inspirationskälla, och att materialet bör omsmältas till något helt nytt uteslutande avsett för filmen, då måste jag säga ifrån ärligt och bestämt, att jag inte kan vara med längre.

Selma Lagerlöf ansåg att filmatiseringar inte var ägnade för fritt konstnärligt skapande:

> Jag förstår, att Ni med Er stora förmåga söker att höja filmen till något konstnärligt, en ny konstart, en musik för ögat, om jag så får säga, men för detta fordras helt säkert att filmtexterna komponeras för filmen allt från början. [— — —] Ett färdigt diktverk bör man i film nöja sig med att följa som en rik och levande illustration utan att omskapa detsamma, utan att vilja göra det till något nytt. Däremot tycker jag visst, att filmen bör sträva att stå på egna fötter, frigöra sig från ordet och endast verka med sina egna medel, men då måste den ha för den avsedd ny text att bygga på[47]

Snart fick Selma Lagerlöf dock en välvilligare inställning till Stillers fria bearbetningar. Det är sannolikt att hennes livliga kontakt med Stiller påverkat hennes filmuppfattning. I det citerade brevet skriver hon också att de åsikter om filmens art och möjligheter Stiller uttryckt i ett brev till henne givit henne mycket att tänka på.

I en intervju med Ragnar Hyltén-Cavallius julen 1925 visar hon en djupare insikt i filmens villkor och ger en klarsynt beskrivning av filmens väsen, som visar hennes förtrogenhet med den filmestetiska debatten och med sina regissörers arbete:

> Jag har genom åren och med erfarenheterna lärt att se på filmatisering med andra ögon. I början var det mig nog att filmen blev ett slags rad av bilder till bokens ord, sammanknutna med texter, som mycket väl kunde vara en smula långa och berättande. Numera tror jag mig förstå att en mera dramatisk teknik är nödvändig. Handlingen i filmen måste samla sig och torna upp sig till vissa huvuduppträdanden, stora spelscener genom vilka den dramatiska utvecklingen ovillkorligen drives vidare framåt. Jag förstår att filmen måste reducera och koncentrera det episka stoffet och forma det till något som kan kallas filmatiskt drama.

> Det är *andan* i min bok, *stämningen* och *tonen* jag vill återfinna i en film som byggs upp på grundvalen av någon av mina böcker.[48]

Inte långt efter premiären den 1 januari 1923 på *Gunnar Hedes saga* efter Selma Lagerlöfs *En herrgårdssägen* publicerade Svensk Filmindustris organ Filmnyheter Stillers manuskript till filmen som en praktisk lektion i filmförfattande för hugade läsare. Tilltaget väckte stor indignation hos Artur Möller i Stockholms-Tidningen och Erik Lindorm i Social-Demokraten, som såg manuskriptpubliceringen som ett utslag av hybris hos Stiller och ett otillbörligt försök från filmens sida att bryta sig in på litteraturens område. I andanom såg de läsovana biobesökare rata Selma Lagerlöf för litterärt påvra filmmanuskript.[49]

Underrättelsen att *Gösta Berlings saga* skulle bli film försatte ånyo Erik Lindorm i raseri över filmens "snyltkonst och parasitskap":

> Skall man skratta eller gråta åt detta filmens smarta snuggande på ett världskänt diktarnamn? Man hugger för sig så mycket som det passar av diktverket, stuvar om och lägger till, rör ihop och förväller tills man fått en komposition, som gör sig på filmduken. Så smetar man namnet Gösta Berling som en etikett på det hela, en dragande, lockande etikett, ty hos otaliga väcker detta namn ljuva, dallrande ekon.[50]

Gösta Berlings saga fick ett förvånansvärt kyligt mottagande i dagspressen. (Robin Hood fann själv långt senare sin kritik väl hård och småaktig.[51]) Erik Lindorm skrev: ... "en styckad, stympad, till oigenkännlighet förvandlad handling", och Ejnar Smith talade om "ett glänsande iscensatt misslyckande".[52] August Brunius tyckte i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning att "filmförfattarna ha tagit sig häpnadsväckande friheter med materialet", och förvånade sig över att scener i boken, de där var som skapade för filmen, strukits för "ett motbjudande och löjligt uppträde i kyrkan". Just kyrkscenen protesterade Selma Lagerlöf senare emot i ett brev. Den hade Stiller lagt till efter hennes godkännande av scenariot.[53]

Gösta Berlings saga blev en stor publiksuccé, men många kritiker hakade upp sig på olikheterna mellan boken och filmen. Filmjournalens arge unge man Sven Stolpe tillbakavisade Lindorms beskyllningar att filmen skulle sakna poesi. Han gav Lindorm rätt i att filmkonsten behöver originalmanuskript, men det hindrade inte att filmatiseringar också vore konstnärligt berättigade.[54]

Filmpressen upprördes häftigt av dagspressens "dvärgalåt" om Stillers storfilm. Filmbladet skrev:

> Gösta Berling-filmen kan ha sina fel och brister [...] men ett storståtligt verk, skapat av en bland våra kunnigaste och genialaste regissörer och med många av våra förnämsta scenkonstnärer som huvudagerande bör dock mottagas med tacksamhet och sympati i stället för med småaktig kritik och sura miner.[55]

Tidningen varnade för att orättvisan mot Stiller skulle få honom att följa sirensången från något av de stora filmproducerande länderna, vilket han som bekant också gjorde.

Hur filmen blir konst. Teckningar av Martin Nilsson i Naggen 6 1919.

KAP. 20. FILMENS ESTETIK

Det filmförakt, som är framträdande vid denna tid och som visat sig vara ganska seglivat, bottnade ingalunda enbart i grundlösa fördomar utan hade förhållandevis naturliga orsaker. Bildningsnivån var låg inom biografväsendet och den intellektuella kapaciteten ringa; det är ett omdöme som för övrigt skulle kunna utsträckas till att gälla inte bara dem inom facket verksamma (biografägare, filmbolagens intressenter och anställda, skådespelare och statister och så vidare) utan också tidskrifternas stora lösnummerköpande publik.

I branschorganen togs frågor upp som kommunaliseringshotet, brandfaran, barngränsen och dylikt, och idoltidningarna översvämmade av upplysningar och skvaller om Hollywoodstjärnornas äktenskapliga eskapader och fritidssysselsättningar. Några skriverier om filmen som konstart tycks det endast i mycket ringa utsträckning ha funnits plats för. Sådant bedömdes antagligen ha dåligt läsvärde, och man rycker nästan till när en artikel av estetiskt innehåll liksom på nåder beretts utrymme bland det övriga materialet.

Visserligen sågs väl de inom filmen verksamma över axeln såsom åtminstone från kulturell synpunkt mindervärdiga, men de utsatta visade själva föga lust att rätta till detta missförstånd, i den mån det nu var ett sådant. Det hade till exempel varit naturligt, tycker man, om någon på tidskriftsredaktionerna avdelats att med ett halvt öga följa den estetiska debatt som pågick i utländska filmperiodica (och som stundtals kunde bli synnerligen livlig och nå ansenlig standard) och ge fortlöpande rapporter därom till läsekretsen. En sådan bevakning hade kanske också kunnat blåsa liv i den svenska diskussionen, något som sannerligen inte sällan var av behovet påkallat.

Nej, på detta som på så många andra av kulturlivets områden framstår Sverige som en efterbliven provins, om än präglad av stor självtillräcklighet. Det är betecknande att enda gången Jean Epstein väcker debatt är när han i en intervju, gjord av Ture Dahlin i Filmjournalen (nr 3) 1925, om svensk film fällde omdömet: "Mycket intressant, smakfullt gjord, men det är inte film, *det är fotograferad teater.*"

"Monsieur Epstein skall inte prata smörja", replikerade upprört Mr Gynt — Sölve Cederstrand — i följande nummer av tidningen. Han menade att

man om Epsteins åsikter (Ture Dahlin hade presenterat dem rätt utförligt i nr 3) kunde tillämpa de tegnérska orden att det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta. Han fann det löjeväckande att man från *franskt* håll beskyllde svensk film för att vara fotograferad teater och tillfogade dräpande att man inte borde kasta sten i glashus. Att Mr Gynt fullkomligt aningslöst sätter likhetstecken mellan frifräsaren Epstein och ett officiellt Filmfrankrike fyllt av gamla teaterkonventioner ger en föreställning om svenska filmkritikers naivt okunniga sätt att argumentera.

I en intervju med Epstein i Filmnyheter senare på året (nr 31 1925) tog Sven Stolpe åter upp frågan om svensk film var fotograferad teater, varvid Epstein förtydligade att nästan all film var fotograferad teater; Chaplin, Lubitsch och Lupu Pick var undantag liksom modernister som Marcel L'Herbier och René Clair. Sina egna filmer fann han "i stort sett fullständigt misslyckade". Han hade inte fått fria händer att förverkliga sina idéer.

Det var framförallt två kritiker som tappert försökte bryta vår nationella isolering på filmfronten, Ture Dahlin och Sven Stolpe, bägge stationerade i Paris under långa perioder på tjugotalet. De var ropande röster i en öken av likgiltighet men lyckades i alla fall åstadkomma ett och annat genom sina ambitiösa presentationer av franska filmmän; det fanns dock unga som ville lyssna.

Det var till exempel Dahlin som introducerade Louis Delluc i Sverige 1923 genom ett par uppsatser i Filmjournalen. Ja, han omnämndes av Dahlin redan i en artikel i samma tidning i nr 16 1921, med anledning av att Dellucs då nystartade tidskrift Cinéa ägnat den svenska filmen ett specialnummer. Dellucs beundran för svensk film återkom Ture Dahlin till i Filmjournalens andra nummer 1923, där den franske kritikerns omdömen från tidskriften Le Monde Nouveau citeras. Ett fylligt porträtt av Delluc som filmskapare, teoretiker och skönlitterär författare gjorde Dahlin i Filmjournalen nr 23 1923. Bland annat ger han där Dellucs egen definition av ordet "cinéaste" som denne lanserat. Med den termen ville han beteckna "alla dem — regissörer, artister, finansiärer, industrimän — vilka gjort någonting för filmens konstnärliga industri". Begreppet hade sålunda en annan betydelse än det senare fått i Sverige.

I en minnesruta över Delluc i Filmjournalen nr 7 1924 ger Ture Dahlin en personlig glimt av den rastlöst verksamme kritikern: "Han arbetade med förbluffande lätthet och talade man med honom i mer än fem minuter, så kunde man vara säker på, att han tog fram papper och penna för att skriva ett brev, en artikel medan han alltjämt fortsatte konversationen." Dahlin relaterar också mindre smickrande, hur han en gång skrivit en artikel som på en viss punkt kritiserade en av Cinéas största annonsörer. Artikeln refuserades av Delluc, och Dahlin lät en annan tidning trycka bidraget, vilket renderade honom en kortare utestängning från Cinéas spalter.

Dellucs gode vän Léon Moussinac uppmärksammades av Sven Stolpe i Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm nr 31 1927, när hans filmteoretiska arbete *Naissance du cinéma* kommit ut. Stolpe betecknar boken som den vid sidan av Balázs' *Der sichtbare Mensch* bästa framställningen av filmens konstnärliga problem och omtalade med gillande att författaren satte amerikansk äventyrsfilm och svensk film (som dock enligt Moussinacs mening litade för mycket till texter) i en särklass samt att han lovordade tysk expressionism och fransk avantgardism. Utgångspunkten för Moussinacs filmanalyser är, påpekar Stolpe, Dellucs begrepp "photogénie", vilket av Stolpe träffande översätts med "det i bild verkningsfulla", "det bildrörliga".

I fråga om Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* var Stolpe för ovanlighetens skull inte först i Sverige med en presentation (antagligen därför att han, som nämnts, var ganska kritisk mot den). Det var i stället Gerda Marcus, som utförligt recenserade boken i Filmjournalen nr 36 1924. Hon betecknade den som ett av filmlitteraturens märkligaste verk och framhöll att författaren stod "ganska ensam som filmkritiker och författare på det kinematografiska området", en anmärkning som röjer fullständig obekantskap med den redan vid denna tid relativt omfattande filmteoretiska produktionen. Det är betecknande för Gerda Marcus' referat av Balázs att däri inte tas upp hans synpunkter på montaget, vilka sannolikt gick högt över en svensk filmkritikers horisont, utan istället uppehåller sig vid filmens utvecklande av det första internationella språket genom mimik och gestik. Vera von Kraemers recension i Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm den 15 december 1924 innehåller mindre av referat, men hennes entusiasm inför den "geniale" Balázs är smittande: "Man står här plötsligt inför något, som rycker undan ett förhänge, slår hål på en mur, och en lång, klart upplyst väg ligger framför en."

Mycket mer var det inte av internationell filmestetik som presenterades för svenska läsare. Urban Gad, Ricciotto Canudo, Élie Faure, Herman Häfker, Victor Pordes, Rudolf Kurtz, Gilbert Seldes, Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg — få av dem nämns, och sker det någon gång, så är det i förbigående. Ett stort namn som teaterman hade ju André Antoine, och det är därför inte så konstigt att en filmteoretisk artikel av hans hand översätts och slås upp stort i Filmbladet nr 34 1920. Men vad läsaren fick sig till livs skilde sig föga från den vanliga triviala inhemska estetiska kosten: Filmen är ordlös och måste följa lagar som är helt olika dem för teaterdramatiken; filmförfattaren uppfinner bilder och måste tänka plastiskt; den sceniska konstens skådespelarteknik är förkastlig i filmen som måste få sina egna gestaltare; naturliga interiörer, ej konstlade bör föredras, ty filmen skapar direkt ur livet, efterbildar inte som teatern. Redbara synpunkter — men skäligen primitiva jämfört med de intrikata resonemangen hos en Lindsay eller en Münsterberg.

Med detta som bakgrund är det snarast ägnat att förvåna att ryssarnas montagelära ägnas någon publicitet alls, men den dyker upp då och då i filmrecensioner och principuttalanden, och mot slutet av stumfilmsepoken trycks Gösta Hellströms intervju med Eisenstein, "världens f. n. kanske främste filmregissör och i varje fall absolut främste filmteoretiker . . ." (Filmjournalen nr 16 1929). Hellström, som då var anställd på Göteborgs-Posten, hade en kort tid studerat film i Moskva (och lär senare, då han var regiassistent hos Gustaf Molander, ha inspirerat till montaget i *En natt,* 1931[56]). I en artikel i Filmjournalen samma år (nr 20—22) skildrade Hellström insiktsfullt Vertovs, Kulesjovs, Eisensteins och Pudovkins insatser för filmkonstens utveckling. I kulturtidskriften Spektrums första nummer och årgång, 1931, analyserade Stig Almqvist den ryska filmkonsten och särskilt montagetekniken i "Den ryska filmens konstruktivism". I Artur Lundkvists *Atlantvind* från 1932 ingick ytterligare en presentation av de stora ryssarna.

Något mer omfattande filmestetiskt arbete utgavs inte i Sverige under stumfilmstiden, men en del försök att karaktärisera filmens egenart gjordes naturligtvis i artikelform. De som, låt oss säga före *Terje Vigen,* hävdade att film var konst menade i regel att film såsom fotograferad teater eller bildberättad litteratur var konst på ungefär samma sätt som en grammofoninspelning var konst i den mån de musicerande var konstnärer. Filmen ansågs vara en reproducerande andrahandskonst.

En och annan såg dock filmen som en fundamentalt ny konstart och försökte karaktärisera dess väsen. Anders Österling skrev om "Den tysta teatern" i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning den 31 mars 1910:

> Den tysta teatern har plötsligt uppstått midt i en ljudöfverfylld och larmande tid. Skådespel och intet annat, skådespel i ordets trängsta bemärkelse, är den tysta teaterns uppgift, och den vill tala utan ord.

Den kräver av betraktaren — att hålla ögonen öppna! "Vi skola bara se — se om möjligt lika intensivt som i barndomen, när laternamagicans ljusrundel förde oss in i det omöjligas land." Det låter sig inte förnekas, skriver Österling, att biografen som fenomen är något egenartat och fängslande. Överallt på jorden myllrar dessa teatrar fram och överallt finns det publik. "Från början är biografen ett alltigenom demokratiskt nöje." Han förmodar att filmen i framtiden skall öka i suggestivitet genom ljud och färg och befarar att den skall bli en fara för teatern om ock biografen alltid ger en "andrahandskonst". Han tillägger:

> Några större dimensioner kan faran dock knappast få, ty den repertoar som biografen behärskar, är ju dock aldrig första klass. [— — —]. Framtidens teater är biografen icke, men som underordnad företeelse fyller den ofta redan nu icke

> en föraktlig uppgift vid sidan om den värkliga teatern, där lifvet speglas direkt i lefvande material och människor tala direkt till människor.

Österlings artikel är ett tecken på hur författare med både oro och förväntan följde det nya mediets utveckling.

I en vänartikel till Biografens redaktör Erik Brogren formade Albert Engström i tidskriftens första årgång 1913 en ömsom skämtsam, ömsom poetisk hyllning till filmkonsten — eller biografen som han skriver. Albert Engström visar i sitt lilla prosastycke en klar uppfattning om filmens särart, och hans karaktäristik av filmen rymmer iakttagelser som senare kom att ingå i definitionen av film, till exempel att filmens väsen är rörelse. Han ser filmens styrka i den historiska dokumentationen och naturskildringen. I verklighetsbeskrivningen är filmen överlägsen konsten, litteraturen och teatern. Filmen ger något som dessa konstarter aldrig kan ge: natur och liv! Han beskriver hur han själv upplevt bildkonstens begränsning när han suttit ute vid en skogssjö och sökt teckna granarnas spegling och molnens bilder i vattnet:

> Jag sitter och knogar och känner varmt och dyker ner i min tecknings tjärn och finner snart att jag icke kan fånga allt så intensivt som jag önskade, då idén föll öfver mig som ett guldregn.
>
> Men detta som jag längtar efter, kan Biografen skänka mig. Icke som om biografen skulle kunna servera konst, men den kan ge mig glimtar af konst, vackra gester, goda tankar.

Om filmen som kulturhistoriskt dokument skriver han:

> Jag vill helst se biografen som ett medel att fixera historia. Med historia menar jag, gunås, icke konungarnas. Utan jag menar kulturens historia, berättelserna om andliga eröfringar, den goda och glada utvecklingen, mänsklighetens seger öfver det som hon bör besegra. Jag älskar att tänka mig Biografen som ett vederhäftigt dokument, bevisande andens långsamt, men målmedvetet vunna seger öfver materien. Jag vill se andliga och världsliga fabriker med susande remmar och lukt af GUDS olja, och blusmän, som arbeta och äro glada åt sitt arbete. Jag vill höra ljudet af människornas rörelse framåt. [— — —] Men en kinematograf kan äfven berätta, hur vackert ett höstblad kan dala ned på en frostig tufva, och hur skönt moln kunna segla öfver våra små förtreter!! Hur det såg ut i en samling af människor, som en dag för 500 år sedan skränade på ett torg efter frihet och icke visste att alla bära nyckeln till frihetens dörr i sina fickor. [— — —] Tag bort teatern och gif oss natur och lif, lif.[57]

Erik Brogren analyserade "Kinematografiens väsen" i sin tidskrifts andra nummer 1913 och stödde sig på "den väldsbekante auktoriteten" doktor Toulouse, direktör för det experimentalpsykologiska laboratoriet vid Sorbonne. För enkelhets skull får artikelförfattaren själv stå för artikelns innehåll i helhet: Han framhåller filmens överlägsenhet i fråga om miljö-

beskrivning i polemik med dem som såg kinematografien som en dålig reproduktion av teatern. "Kinematografen ensam kan giva *autentiska dekorationer;* här är det kinematografen som är äkta, teatern reproduktören, efteraparen."

Orsakerna till filmens stora dragningskraft ger han en generell, estetisk förklaring: Efterbildningen av verkligheten, som filmen ger oss, väcker i sig intresse genom igenkännandet. Det är Aristoteles' mimesisteori som spökar i Brogrens resonemang och han sammankopplar den med ett av klassicismens konstfilosofiska slagord — enhet i mångfalden. Filmens bilder ger oss nöje "då man i bilder ur livet på fjärran och främmande håll konstaterar överensstämmelsen med närmare erfarenhet, spårar dessa tusen smådrag, i vilka den mänskliga naturen ger sin enhet i mångfalden".

Filmens dragningskraft förklaras också i anpassningen efter tidsbehovet:

> Nervösa tider — och de, i vilka vi leva, ha ju icke för ro skull det namnet om sig — kräva i sin tur forcerade hjälpmedel för frigörelsen från nuet. I vardagslivets jäktande kräves pauser, som helt fånga sinnena och utan självansträngning fylla dem med innehåll, som för tillfället tränger allt annat å sido. I det stycket har kinematografen ställt sig helt i tidsandans tjänst.

John Landquist, liksom sin mästare Bergson intresserad av det oprövade mediet, bidrog till debatten om "Biodramatiken och teatern" i Thalias påsknummer nr 12—13 1913. Hans inlägg visar framsynthet och förståelse för det nya mediets karaktär:

> Man torde kunna komma överens om att protester mot dessa den nya industrins strandhugg på litteraturens olika områden skola föga uträtta. Biografen tar sitt goda där den finner det. Och det finns i och för sig intet att invända däremot. Den nya biografindustrien är lifskraftig och den har lifvets rätt att utveckla sig.

Det gäller bara att se till att utvecklingen går i rätt riktning:

> Industriidkare och affärsmän oftast utan andra intressen än det kommersiella och utan andra förutsättningar än sin kommersiella energi ha hittills tagit hand om biografen. Det är på tid att de bildade intressera sig för den och inverka på dess utveckling. Det gäller att höja biografen till konst.

(I detta avseende föregick hans hustru Elin Wägner med gott exempel!) Han uppmanade litteraturens och teaterns företrädare att i stället för att förakta sin "stumme kusin" ta hand om filmen och hjälpa den att finna sina rätta uttrycksmedel. Han hävdade att filmen nått högst i verklighetsåtergivning, ett fält som måhända till sist skall förbli tyngdpunkten för filmen, förmodade han.

Särskilt höga tankar om biografdramatiken som självständig konst har Landquist naturligt nog inte, den befann sig ju ännu i sin linda, och han

ser ingen risk för att filmen skall tränga ut den levande teatern. Biografdramatiken är handikappad genom sin ordlöshet och är ett slags återupplivande av den gamla pantomimen, som är ett primitivt förstadium till teatern. Biografdramatikens enda företräde framför pantomimen och teatern anser Landquist vara dess levande återgivning av miljön:

> Pantomimen som teatern äga blott kulisser, men de uppträdande i biografdramat röra sig i bilder af verkliga gator, bland träd som blåsa för vinden, på ångbåtar som rulla för riktiga vågor som röra sig.

Han föregriper en livlig filmestetisk debatt, när han tar upp filmernas texter. De textade replikerna finner han illusionsstörande och en smula komiska på samma sätt som de pappersremsor vilka på gamla tavlor hänger ut från helgonens läppar! Han skriver också att "biodramatikens fält och dess hela tonskala är den rumsliga rörelsen". Landquist har här gjort en intressant estetisk definition av filmen, som senare filmestetiker kanoniserade.

I samma nummer av Thalia skrev Emanuel Reicher en artikel om "Biografen och skådespelarna", där han jämförde filmen och pantomimen och framhöll att filmskådespelaren, som måste ge verklighetsillusion, ej kan använda den pantomimiska teknikens förtydlingshjälp annat än själva mimiken. Artikelförfattaren poängterar att det krävs mer realism och inlevelse hos filmskådespelaren än scenskådespelaren:

> Ty biografens verkliga väsen är att det åskådliggör verklighet. Publiken vill på biografen se den fotograferade verkligheten. Den går inte på teatern för att beundra en skådespelares konst. Ty skådespelaren måste här betydligt mer än någonsin på scenen försvinna bakom rollen.

Han berör också filmdramats handling och framhåller att "händelserna på biografduken måste för att göra intryck ha något spontant, något som sker i ögonblicket, ger katastrofer och afgöranden, något som hörsammar Aristoteles' grundsats att framkalla fruktan och medlidande". Synpunkterna på filmskådespelaren innebär en ny aspekt, nämligen att filmen kräver mer verklighetsnära rollgestaltning än teatern medan åsikterna om handlingen följer den vid den här tiden gängse föreställningen att filmen ej är lämpad att återge inre, psykologiska förlopp utan bör servera en rask och dramatisk intrig.

En liknande syn på handlingen framfördes av Eilif Skaar i hans tidigare omnämnda artikelserie i Filmbladet 1915. Där tog han bland annat upp filmmanuskriptets karaktär. Detta måste ha en bärande idé och ge något nytt, och framför allt måste det ha en intressant handling utan döda punkter. Liksom scendramat måste filmen ha en intrig, som leder till en katastrof eller en lycklig lösning. Det var en klassisk uppfattning av dramat och den

anslöt sig till Charles Magnussons ett år tidigare framförda krav i *Huru ett biografmanuskript bör utföras.*

Skaar hyser också den romantiska uppfattningen att handling och karaktärer intresserar mera ju egendomligare de är och ju mer sällsynta förhållandena är. "Det alldagliga är intresselöst, medan det okända alltid har en stor dragningskraft."[58]

Filmens egna utövare har bara undantagsvis försökt sig på att analysera sin konst. Olof Molander hade ännu inte gjort någon film när han i Svenska scenen nr 9 1918 försvarade filmen som självständig konst. Han formulerade också en estetisk distinktion mellan filmen och teatern. Teatern har två betydelsefulla faktorer, som filmen saknar, framhåller han: *"Det talade ordet* och *den målade dekorationens färgsymfoni."* De utgör jämte det för teatern säregna rörelsespelet teaterns väsen och kan inte göras brukliga för filmen inom överskådlig tid. "Filmen å sin sida äger tvänne uttrycksmedel, hvilka teatern icke i jämförlig omfattning förfogar öfver: 1:o *möjlighet till en tydligt åskådliggjord, i hög grad naturligt lefvande och subtilt analyserande mimik . . .* samt 2:o *brytning af rummets och tidens enhet i oerhörd omfattning."* Dessa två faktorer ger filmen en särställning som fri konstart.

Filmens mimiska uttrycksmedel hade tidigare berörts av Mauritz Stiller, som i ett uttalande i Thalia nr 12—13 1913 jämfört filmen med pantomimen och påpekat deras totalt olikartade förutsättningar. Victor Sjöström var av samma uppfattning. Stiller bidrog också till filmens karaktäristik i en intervju i den tyska facktidningen Film-Kurier vid ett besök i Berlin senhösten 1921.[59] Uttalandet ger också en inblick i Stillers arbetssätt. Han berättar till exempel att han inte överlåter några självständiga avgöranden åt skådespelarna. Ju mer berömd en skådespelare är, desto mer måste han övervakas. Inte heller kostymeringen lämnar han i andras händer.

> Regissören måste enligt min övertygelse ha kontroll över varje linje — ty filmkonsten verkar i linjer och i plastik, som skapas genom linjer. Detsamma gäller om den arkitektur, som får användning i filmen, också här måste just de linjer komma till uttryck, som jag vill ge i filmer.

Uttalandet illustrerar Stillers filmiska uppfattning, där formella egenskaper är av största betydelse. Thomas Graal-filmerna och *Erotikon* var de första svenska spelfilmer som var direkt uppbyggda av bilder vilka inte stöttades av handlingen och det litterära underlaget.

I anslutning till August Brunius' artikel i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning om "Film och teater" skrev Ragnar Jirlow om "Filmroman och filmdrama" i Filmrevyn nr 2 1919. Han var skolman och etnolog och disputerade i Uppsala 1926 på en avhandling om allmogens linberedning.

Jirlow ger Brunius rätt i att dramats principer inte är tillämpliga på filmkonsten och utreder varför filmen har större släktskap med romanen.

Medan dramat är bundet vid ett begränsat antal scener och en enhetlig handling — tidens enhet är inte nödvändig — är romanen liksom filmen oberoende av dessa begränsningar. Men den förnämsta likheten mellan den litterära romanen och "filmromanen" är förmågan att i berättande form ge den myllrande rikedom av detaljer, som är livet självt. "Filmromanens" begränsning är ordlösheten, dess konstnärliga styrka "förmågan att återge rörelse, massverkan och naturen". Rörelsen är inte bara en stor teknisk framgång men en estetisk, framhåller Jirlow — "ty varje människa gläder sig omedelbart åt rörelsen som sådan. Ty denna associeras med liv och kraft . . ." Filmens massverkan har utnyttjats flitigt, men enligt Jirlow har inte många regissörer lyckats med masscenerna: "Blott några få, som trängt djupare in i massans psykologi kunna framtrolla bilden av den tusenhövdade och dock organiska hopen."

Genom filmens ordlöshet måste den utveckla ett symbolspråk, och filmen har utnyttjat naturen för att illustrera olika själstillstånd och stämningar. Jirlow konstaterar avslutningsvis att filmen är "en ny konstart, som har rätt att bedömas efter sin egen måttstock". Det gör Jirlow. Hans analys av filmens verkningsmedel — rörelse, massverkan, natur — tar fasta på väsentliga särdrag hos filmen och är en förhållandevis modern filmestetik i fickformat.

En "Filmens teori" presenterades av F. Nilsson i Figaro den 3 december 1921. "Filmkonsten är i många punkter väsenskild från scenkonst", heter det där. Film arbetar i två dimensioner. Scenrymden saknas. Men i gengäld är filmen rörligare än teatern. "Filmbilden har hundra blickpunkter där scensynen har en." Han säger också att "filmen som konst rör sig inte mot 'talande film' men mot textfattigdom, treplansdjup och kromatisk rikedom. Ordets karaktär strider mot filmens genom intensitetsmotsättning." Han fortsätter: "Den samtida filmbilden är närmast att likna vid en topografisk vy, som dock saknar etsningens linjer." Men här tillkommer möjligheten att koncentrera uttrycket på det mimiska och psykologiska. "Den rörliga bildens värde ligger mest i dess psykologiska halt, i plastik och ansiktsmimik. Miljön är av ringa betydelse jämförd därmed." F. Nilsson slutar sin ambitiösa men stundom rätt dunkelt formulerade uppsats med att säga att "filmen bör vara människokroppens konst! Inte miljöns. Filmbildens livsvärden som jag förnummit dem ha alltid sprungit ur mimikens oändliga vidder". Detta ger filmdramat en episk bredd med dramatiska infall. "Musiken stärker detta intryck." Filmkonsten blir "detaljkonst vilket inte hindrar en aktion efter breda linjer". Slutorden är anspråkslösa men patetiska: "Tro på den framväxande konstarten, giv den intresse och sträng kärlek. Kritisera och förakta är lätt — att hoppas betyder vilja till en stark tro."

Ture Dahlin analyserade filmen initierat i artikeln "Vad är film?" i Våra Nöjen nr 7 1926. Hans tes är att *filmens väsen är rörelse* och förklarar att de flesta filmregissörer ännu är bundna vid äldre konstformer, främst teatern, där rörelsen är en bisak vid sidan av det talade ordet. Nittio procent av den aktuella filmproduktionen är fotograferad teater, anser han med Epstein. Filmen kräver rörlighet i flera avseenden. Dahlin ger några exempel: I Stillers *Herr Arnes pengar* förekommer en scen där sir Archie går över isen en stormig natt. Kameran har placerats på en rörlig plattform och följer aktören över isen. Detta är en form av filmatisk rörlighet, en annan är när Lubitsch i *Äktenskapsvirveln* återgivit en konversation genom fotografering av olika kroppsdetaljer i stället för att hålla kameran stilla mot ansiktena.

De som framför andra förstått "rörelsens photogénie' (filmatiska karaktär)" är amerikanerna, skriver Dahlin: "Deras Wild West-filmer deras automobil- och aeroplanfilmer och framför allt deras slapsticksfarser äro steg i rätt riktning, hur mycket vi än må rynka på näsan åt de otillfredsställande scenariona." Dahlin framhåller (med Delluc) Chaplin som mästaren, "geniet över alla andra". Från denna filmatiska utgångspunkt hävdar Dahlin att Douglas Fairbanks är större *filmmänniska* än exempelvis Victor Sjöström, vilket dock inte betyder att Fairbanks skulle vara större konstnär. "Men i hela vår svenska produktion finnes ingenting, som ens tillnärmelsevis kan mäta sig med exempelvis 'Zorros märke' ur rent filmatisk synpunkt", hävdar han.

Ture Dahlin tar också i sin artikel upp kamerans placering ur vad man skulle kunna kalla berättarteknisk synvinkel. Han talar om "objektiva" och "subjektiva" filmatiska upptagningar och exemplifierar med några kamerainställningar i Abel Gances *La Roue*. Filmens "hjälte", lokföraren Sisif, söker vid ett tillfälle begå självmord genom att låta det tåg han för spåra ur. Den "objektiva" bilden, det vill säga *åskådarens* sensationer, erhålles genom att kameran fästes på utsidan av loket och inregistrerar lokföraren. Den "subjektiva" bilden, det vill säga *aktörens* sensationer, fås genom att placera kameran på lokförarens plats och fånga det han tänkes se.

Andra filmatiska uttrycksmedel Dahlin tar upp är dubbelexponering, användande av speglar, prismor och speciellt slipade linser för att ge en stämning, en miljö sitt mest adekvata "photogeniska uttryck".

Generellt förkastar Ture Dahlin filmatiseringar och filmtexter som "antifilmatiska" och lovordar Lupu Picks experiment med film utan text. Om rörelsen är filmens kropp, är rytmen dess själ, skriver han vidare, men det är en misshandlad själ. Sedan filmen lämnat regissören klipps den godtyckligt av direktörer, censorer och rent av maskinister och därför vet vi ofta ingenting om filmens rytm. Den klipps helt enkelt bort.

"Ännu har alltför få filmregissörer visat sig vara verkliga konstnärer", skriver Dahlin avslutningsvis, "skapande i ljus och skugga, i rytmisk rörelse. Filmrullarna kunna ännu alltför ofta jämföras med grammofonplattor. Och ingen har väl kommit på den barocka idén att kalla grammofonen konst.

Men det är filmen. — Den nya tidens konst."

Jul. Regis och *Filmens roman.*

Jul. Regis, som ursprungligen hette Julius Pettersson, föddes 1889 och dog 1925. På tiotalet var han anställd på P. A. Norstedts förlag och från 1916 gav han ut en rad detektivromaner som hör till pionjärverken i Sverige i denna genre. Han skrev också uppskattade äventyrsromaner och var frilansskribent och journalist. *Filmens roman. En världserövrares historia berättad i korta kapitel* utkom 1920 och är en rapp och elegant kritisk framställning av filmkonstens historia, internationellt sett ett av de tidigaste filmhistoriska verken och en hörnsten i den svenska filmhistoriska och filmestetiska litteraturen. Några av kapitlen i boken är skrivna av Edvin Thall. (En summarisk översikt av den svenska filmens historia gjordes samma år av Eilif Skaar i *Sveriges film- & biografmän.) Filmens roman* avslutas med en litteraturöversikt som upptar ett tjugotal titlar varibland Urban Gads *Filmen, dens midler og maal* och Vachel Lindsays *The Art of the Moving Picture.*

Jul. Regis gör klart för läsaren hur viktig filmen är:

> Dess betydelse ställer den vid sidan av Gutenbergs verk. Filmen är tryckpressens komplement. Filmen talar bildens universella språk, som förstås av alla raser och folk; dess formbarhet är praktiskt taget obegränsad, och dess framställning kan ske relativt snabbt, lätt och billigt. Filmen är den moderna teknikens vackraste gåva till kulturen.[60]

Läsaren orienteras i fotografiens och den rörliga bildteknikens historia. Namn som Niepce, Daguerre, Eastman, Muybridge, Marey, Anschütz, Lumière passerar revy och sedan kommer ett kapitel om filmen på Stockholmsutställningen 1897, om Le Torts filmvisningar i Blanchs teater och filmteknikens utveckling. Filmens tidigare framskridande i Europa skildras i ett följande kapitel.

Amerikas filmindustri ägnas stort utrymme och D. W. Griffith ges ett särskilt kapitel.

> Att analysera Griffiths regikonst är icke lätt. Man skulle vilja söka en undflykt i liknelser. Liksom arkitekturen i dess högsta former kallats frusen musik, så skulle man vilja kalla de stora mästarnas filmverk — bildmusik. Den högsta harmoni beror icke på materialet utan på den skapande handen. Griffith har fått den sällsynt lyckliga lotten att vara på en gång en skicklig organisatör och ett skapande geni. Han har en fältherres blick och en tänkares hjärna.[61]

Läsaren får vidare veta om Griffith: "Genom ögat förstår han att nå hjärtat."[62] Om *Intolerance* heter det: "Aldrig har en konstnärligt medveten framställning givits med djärvare, mer slösande bredd."[63] Om *Broken Blossoms* säger Jul. Regis att det är den amerikanska filmens första tragedi. Thomas Burkes litterära verk har fått filmatisk gestaltning av Griffith och det var ett djärvt experiment: "Det är ett av de sällsynta fall, då författarens och regissörens intentioner restlöst sammansmält till ett konstnärligt helt."[64] De lyriska stämningarna i denna tragedi gör den till ett drömspel. Regis uppmärksammar hur viktig i varje detalj personinstruktionen har varit. Fototekniskt betecknas filmen som ett framsteg från tidigare verk. Invändningen rör sentimentaliteten i filmen som understrukits genom texterna. *Broken Blossoms* sammanställer Jul. Regis med det bästa av Victor Sjöströms verk, "som tvingar oss att bedöma dem på samma sätt som man bedömer och diskuterar en dikt, ett konstverk. Det är den nivå, till vilken filmen ännu är på väg".[65]

Andra amerikanska filmskapare som får stort utrymme är Cecil B. De Mille och Maurice Tourneur. Om den sistnämnde skriver Jul. Regis:

> Som man ser betonar Tourneur mycket starkt den artistiska synpunkten. Alltså — ej blott fotografera naturen, utan skapa den miljö stämningen kräver, anslå dess grundton genom linjernas, ljusets och skuggornas spel. Kravet på konstnärlig stilisering följer av sig självt, och Tourneur har i filmen infört idéer som Gordon Craig, Max Reinhardt och andra redan tillämpat på talscenen. [— — —] Men det kan inte nekas att Tourneur för bildens form stundom tillbakasätter dess innehåll.[66]

Boken rymmer instruktiva översikter av olika typer av film i olika länder. I Tyskland observerar han krigets och censurupphävandets demoraliserande effekt på filmindustrin och exemplifierar med filmer som *Zwei perverse Schönheiten, Opium* och *Prostitution*.[67] Men han drar också fram i ljuset den tyska filmens mest lovande talang, Ernst Lubitsch, av vilken två filmer visats i Sverige vid denna tid: *Carmen (Carmen,* 1918) och *Kungens mätress (Madame Dubarry,* 1919) bägge med Pola Negri. Om Lubitsch skriver Jul. Regis:

> Han förstår att hushålla med materialet och bygga upp en stegrad effekt av ypperlig verkan; han förstår också att ge virveln en själ — under hans händer *lever* massan. Hans framställning av Bastiljens stormning och för övrigt hela sista akten av "Kungens mätress" är som regiprov oerhört intressant och som berättelse i bild sällsynt medryckande. Ernst Lubitsch måste efter dessa båda filmer helt enkelt betecknas som en av Europas mest begåvade iscensättare just nu.[68]

Han noterar de ryska filmerna som visats i Sverige våren 1919 med intresse,

särskilt Tolstojs drama *Mörkrets makt* i Cheslav Sabinskys filmatisering. Filmerna var inspelade med provisoriska resurser under brinnande revolution, påpekar Jul. Regis.

> Fotograferingen är mestadels klen; dessa fotospels styrka ligger i utformningen, den intressanta miljön och det ofta högklassiga spelet. De äro ett särdeles kraftigt bevis för att maskinell teknik ingalunda betyder allt, utan att innehållet och den konstnärliga avsikten äro faktorer av självständigt, positivt värde.[69]

Avsnittet om de ryska filmerna avslutas med farhågan: "Huruvida rysk filmkonst under nuvarande olidliga förhållanden kan fullfölja de rika löften den givit är ovisst."[70]

Jul. Regis visar hög uppskattning av den svenska filmen: "Vår svenska filmkonst och filmteknik kan utan vidare räknas bland det bästa som över huvud presteras."[71] Särskilt beundras Victor Sjöström, dock inte okritiskt. "Ingenting är ödesdigrare för filmkonstens självständighet än att göra den till ett annex, en billighetsupplaga av teater. Filmen har andra mål och andra medel."[72] Så heter det på tal om *Berg-Ejvind och hans hustru*. Han påtalar Sjöströms oförmåga att använda närbilden. Jul. Regis ser en fara i Sjöströms beroende av teater och litteratur, men dennes arbetsform värderas dock som självständig och banbrytande. I analysen av *Ingmarssönerna* visar Jul. Regis sin höga uppskattning av Sjöström och gör en reflexion över filmtempot:

> Från och med "Ingmarssönerna" veta vi, att ett fotospels hastighet inte behöver vara automobilens. Man söker ännu lösa problemet att låta en flygmaskin sväva stilla i rymden. För filmkonstens del har Sjöström löst problemet; han har visat, att ett fotospel kan sväva stilla som en spejande rovfågel utan att falla till marken. Dess inre liv betyder allt. Hastigheten blir en detaljfråga.

Men Jul. Regis menar inte att handlingstempot i allmänhet är alltför högt uppskruvat: "... tvärtom är ju fotospelet uppenbarligen ämnat att vara den snabbaste, mest koncentrerade av alla uttrycksformer".[73]

Jul. Regis vänder sig mot vissa snåla principer och restriktioner för det konstnärliga skapandet. "Man kan inte mäta ut riktlinjer med linjal. Men om filmen är konst, så måste dess mål vara ett fritt konstnärligt skapande, obundet av materiella hänsyn."[74]

Ett särskilt kapitel tar upp frågan om film är konst. "Filmen är konst, så snart den strävar efter konstnärlig fulländning och sanning. Om det är lovligt att få folk att skratta åt en talfars, att förströ dem med en äventyrsbok, eller förbluffa dem med en kubistisk tavla, så må det också stå filmen fritt att ägna sig åt samma enkla uppgifter. Som instrument för konstnärliga syften blir den icke därigenom trubbigare eller mindre värdefull."[75] Detta är hans slagkraftigaste tes och han preciserar den med en rad följdsatser.

Film är inte stum teater, inte bara rörliga tablåer. Den är en diktande konst, men den är inte dramatisk utan episk. Handlingens, rummets och tidens enheter är meningslösa regler för filmen. Filmens tillgång är enligt Regis den lätthanterliga kameran och skolade mimiska artister.

> Författarna ha ännu inte hunnit bli hemmastadda i filmens värld [— — —] Men de skola komma. Att filmen fordrar en speciell teknik är naturligt men icke oöverkomligt. Filmmännens förståelse och uppmuntran är en förutsättning. Men det blir nya krafter med nya synpunkter som skapa denna diktning, vars konstnärliga möjligheter äro obegränsade.[76]

Enligt Jul. Regis har filmkonsten inte nått sin mognad, fast han anade den i *Broken Blossoms* av Griffith. Han hoppas att svensk kultur och natur skall kunna skildras i filmen genom författarnas insatser.[77] Han nämner också i en utredning filmens journalistiska möjligheter och ger en god bild av den dokumentariska insats som filmen kan göra och faktiskt gjort. Han blickar också in i TV-åldern: "Kanhända skall man i framtiden rent av 'läsa' sin aktuella bildjournal i hemmet om kvällarna, vem vet?"[78] Det är dock inte televisionen utan filmprojektorer för hemmabruk Regis åsyftar. Dessutom antyder han den tecknade filmens möjligheter och nämner Bergdahls pionjärinsats.

I kapitlen som skrivits av Edvin Thall berörs särskilt filmens möjligheter i vetenskapen och undervisningen. Här nämns också filmens propagandavärde. Ett exempel på en sådan användning

> i upplysningssyfte är de amerikanska upptagningarna av samhällets olika funktioner. Dessa filmer gjordes i avsikt att motverka bolschevismen och visa att samhällsbyggnaden är komplicerad och icke så lätt att förändra. Det var meningen med dessa filmer att lära arbetarna, att samhället icke bär på några speciella orättvisor mot dem, utan att de böra lära sig att förstå samhällets former och inrätta sina strävanden och sina intressen så att de kunna anpassas i det bestående samhället [— — —] Detta sätt att motarbeta en fara är synnerligen kraftigt och effektivt.[79]

I slutorden säger Jul. Regis:

> Filmkonstens möjligheter äro obegränsade och dess suggestiva makt oerhörd. Den står ännu i sin första blomstring, den har hela fältet framför sig [— — —] Den skall utvecklas på gott och ont som allt människoverk, men för kommande generationer, ännu mer än för vår, skall den bliva den kanske förnämsta ledaren av deras uppfostran och smak och en oumbärlig källa till upplysning, förströelse och vetande.[80]

Jul. Regis skildring av filmkonsten bygger på ett rikt material av egna iakttagelser. Hans estetiska ställningstaganden är grundade på empiriska

studier av filmer och inte på hypotetiska teorier. Han kunde, till skillnad från många som försökte analysera filmens väsen, klart peka ut föredömliga exempel ur filmernas mångfald och det gör att hans framställning behållit sin fräschör.

Olle Holmbergs tolkning av filmen

År 1927 började docenten i litteraturhistoria med poetik vid Lunds universitet Olle Holmberg att utge sitt stora verk *Inbillningens värld*. Däri presenteras ett omfattande estetiskt filosofiskt system grundat på studier i etnologi, psykologi och filosofi. Vid sidan av sin akademiska gärning var Olle Holmberg redan vid denna tid känd för sin spefulla och skeptiska litterära stil som utövande kritiker. Då han arbetade med slutskedet av första volymen av sitt estetiska huvudverk stack han emellan med en betraktelse om filmen i en artikel i Dagens Nyheter, publicerad den 24 januari 1927. För första gången kan man tala om att den lärda världen visar intresse för filmen i vårt land, om man bortser från Ellen Keys pionjärinsats och den anförda artikeln av John Landquist. Olle Holmbergs uppsats bär rubriken: "Folkets konst. Osakkunniga betraktelser om biograf."

Efter en inledande skildring av den stora bokfloden till julen och dess sinande flöde efter helgen ställer han in bokkulturen i ett brett kulturhistoriskt perspektiv: "Kanske komma de lärda kulturhistorikerna om tusen år att framställa den allmänna läsningens skede som en relativt kort period mellan dem då man i stället för att läsa sin litteratur *hörde* den och *såg* den." Det är perspektivet i *Inbillningens värld* som Olle Holmberg här anlägger. För dem som tagit del av McLuhans presentation av Gutenberggalaxen under sextiotalet är detta välbekant, men mindre känt är att Olle Holmberg hade detta resonemang om boken mellan sagaåldern och bioåldern (fast man i våra dagar i stället säger TV-åldern) fyrtio år tidigare. Hans artikel har aldrig, egendomligt nog, kommit att ingå i någon av hans böcker (liksom fallet ofta var med hans dagstidningsskriverier).

Olle Holmberg skriver:

> Nu för tiden är det normalt att man *ser* sina böckers händelser, direkt och i bild. Det är filmernas sätt, och filmerna bilda den nyaste litteraturen. Mitt emellan sagotiden och filmtiden är det som de tryckta böckerna med mesta framgång göra den heroiska ansträngningen att tränga utanför de litteräras krets [...]

Det är fyndigt, och temat genomförs med elegans:

> Biografberättelsen har den likheten med sagan att man inte behöver läsa den. Man kan sitta i lugn och ro och få den instoppad genom ögonen liksom man fick sagan till livs öronvägen. Men det är inte den enda likheten. Ty vad handla egentligen biografstyckena om? De handla, så vida den som skriver detta icke är illa underrättad, om hur den unga flickan går ut och går, icke i skogen, men

i storstadsdjungeln, hur hon råkar ett troll, som vill röva hennes orubbliga dygd, och hur hon till slut träffar en prins (dollarprins), som slår ihjäl ondskans makter med hjälp av skarprättare och polis och gifter sig med den arma [...]

Likheten mellan sagan och filmen utförs ytterligare:

Det finns många regler för en saga, men några äro absolut ofrånkomliga: nämligen att där skall finnas kärlek, faror, olyckor och ett lyckligt slut. Samma regel lär gälla för filmpjäserna. Är det sanning eller är det bara en dröm att man i Amerika skall spela in "Herr Arnes penningar", men först fordrade att få ändra slutet till lyckligt? Man gjorde i själva verket från den givna utgångspunkten alldeles rätt. En sagoberättare skulle ha gjort detsamma.

Efter denna lekfulla parallellisering gör Olle Holmberg en seriös distinktion:

Litteraturen har ända sedan salig Gutenberg framgått efter två linjer: en esoterisk, tryckt, avsedd för de "litterära"; en exoterisk, vanligen otryckt, avsedd för allmänheten, för den — om man så vill kalla den, utan all sorts klander i uttrycket — obildade massan. För hundra år sedan var den exoteriska litteraturen sagan; nu är den filmberättelsen. Den ena har efterträtt den andra liksom en fröken i hatt och parasoll har efterträtt sin mor, som gick i schalett och träskor. Endast den okunnige tror att man nödvändigt behöver vara odygdigare då man går i läderskor än då man går i träskor, och frågan är väl om icke alla de angrepp som med jämna mellanrum riktas mot filmernas moral äro fullständigt obefogade. Filmernas moral är kanske icke den högsta, liksom sagornas moral icke är den högsta, men bådadera inskärpa med oblidkelig enformighet en del fundamentala grundsanningar: att en skurk skall hänga, att en förföljd oskuld skall räddas och att det är de snälla människorna som skola få fira bröllop. Vad är det för omoraliskt i det? De som lamentera över filmens sedefördärvande makt måtte aldrig gå på biograf.

Så långt går parallellen mellan saga och film, enligt Olle Holmberg, men han ser också en viss skillnad:

Filmernas etik är sagans etik: ljuvt åt den ljuva, beskt åt den beska, pengar åt den fattige och dollarprinsarna åt dygdiga, förföljda maskinskriverskor. Är det inte så? Det påstås åtminstone av dem som ha reda på saken. Men vill man gå ett steg längre och säga att också filmernas estetik är sagans estetik, så träffar man inte lika rätt. Ty man kan inte gärna påstå att den typiska filmen i allmänhet är estetiskt sett lika bra som den typiska sagan [— — —] Saken är nämligen den att innan sagobehovet övergick i filmbehovet så passerade det ett annat litterärt stadium som inte var av bästa slag: nämligen kolportageromanens.

Kolportaget hör inte till sagan utan till den skrivna litteraturen, och det är en förfallsgenre, enligt Olle Holmberg:

Det är nu icke i sagan utan i kolportageromanen som den vanliga filmberättelsen har sin närmaste utgångspunkt, och den har samma blandning som denna av ädelhet och äcklighet med ett milt ackompanjemang av sexualitet och sadism i bakgrunden.

Här har Olle Holmberg satt in sin estetiska kritik. Filmen är ett kolportage, men det utesluter inte att det kan göras filmer som inte har karaktären av litterärt kolportage:

> Filmen har sina möjligheter, och det behöver inte döljas att vi alla ha haft både glädje och uppbyggelse av att gå på biograf. Dess betydelse för folksjälen, om god eller dålig, är redan så stor att den knappast kan överskattas.

Olle Holmberg har lagt märke till animeringens möjligheter i filmen. Troligen är det Max Fleischers bläckplumpsfantasier som fått denna kommentar:

> Det lustigaste som skribenten för sin del har sett på biograf är emellertid de små svarta figurer som stiga upp ur ett bläckhorn och figurera en stund på duken. Intet tvivel om att den genren i en konstnärs hand skulle kunna utbildas till något graciöst och spirituellt och vida höjas över den lägre komikens sfär.

Mot slutet av sin artikel ger Olle Holmberg sin kritik en bestämd precisering:

> Filmen äger mycket, men saknar ännu en del. Först en dominerande stab av filmförfattare med högre kultur än den elegant eller sentimentalt omformade kolportageromanens. Därnäst, hur underligt det låter, ansikten som äro värda att titta på.

De teoretiska inläggen om filmen från kompetent håll är få, om man frånser den framväxande seriösa filmkritiken på tjugotalet. Olle Holmbergs artikel, av vilken bara några brottstycken har citerats, är viktig genom den principiella diskussionen och den preciserade kritiken av kolportaget i filmen. Den har sin givna plats i en antologi av inlägg om film under stumfilmsperioden, starkt originell och förankrad i en självständig estetisk grunduppfattning. Men hans kritik av filmförfattarna och efterlysningen av bättre sådana är ett eko av en lång debatt.

Olle Holmbergs filmanalys gäller den vanliga, genomsnittliga filmen och tar ingen hänsyn till mer avancerad filmkonst. Detta irriterade Sven Stolpe (han retade sig för övrigt på det mesta Olle Holmberg skrev) som polemiserade mot Holmberg i Filmnyheter nr 5 1927 och kallade honom "filmfiende":

> En svensk filmfiende är det lönlöst att försöka övertyga. Han känner inte till vad han talar om, han dömer filmen efter enstaka misslyckade filmprodukter som av en händelse kommit i hans väg. Och detta utan att tänka på att han uppträder lika sinnesrubbat, som om han satte sig ned att kritisera nutidsdramatiken efter pjäsvalet på Dramaten under hösten, att bedöma svensk regi efter prestationerna på Folkets Hus teater, att döma svensk dramatik efter Ernst

Didring och Gustaf Collijn, Stockholm efter Linnégatan och den svenska pressen efter Grönköpings Veckoblad.

FILMEN
UTAN TEXT

VAKA ÖVER DITT HEM
OCH DIN DOTTER

Fem dagars drama av Carl Mayer.

I huvudrollerna:

WERNER KRAUSS
EDITH POSCA

Ur Biografbladet 20, 1921.

Den textlösa filmen

En vital filmestetisk fråga under stumfilmsperioden var filmtexternas vara eller icke vara. Den allmänna uppfattningen bland dem som bekymrade sig för filmens konstnärliga utveckling var att filmen borde sträva efter att frigöra sig från beroendet av texter. Eilif Skaar föregriper i sin artikelserie i Filmbladet 1915 den kommande diskussionen som fördes oförtrutet fram till ljudfilmens genombrott. "Visserligen", skriver han,

> har filmen hjälpmedel i texterna, men dessa skola icke användas för att tolka de stämningar, som skådespelaren rätteligen skulle tolka, utan texterna äro till endast för att förklara filmens förutsättningar samt hopp i handlingen. Ju bättre filmen är, ju mera logiskt den är byggd, och ju bättre den är inspelad, desto mindre behöver man anlita texterna. Den ideala filmen skulle endast behöva en text, den i början, som angiver filmens namn och vissa andra förutsättningar.[81]

Daniel Fallström hörde också till dem som enträget efterlyste den textlösa filmen, som äntligen skulle göra filmen till en självständig konst. "Filmkonsten är en dramatisk konst utan ord", förklarade han. "Det är bilden som skall tala till oss."[82]

Gunnar Bjurman anmärkte på filmtexternas ofta undermåliga kvalitet, något han ansåg recensenterna försummade att påtala. Texterna var parodiska och grammatiskt uppåt väggarna, vilket skadade i övrigt bra filmer och ödelade all illusion. Han förmodade att en teaterkritiker inte skulle acceptera repliker i en pjäs sådana som "Min husbonde är blivit sjuk, och vi mangla dessutom benzin till motoren", vilken hämtats från ett filmlustspel från en världsofficin.[83]

Stillers *Erotikon* uppvisade det dittills minsta antalet texter för svensk film och den fick debatten om filmtexternas berättigande att blossa upp. På Filmnyheters förfrågan tog Stiller själv upp saken: "Under nuvarande förhållanden tror jag att en film utan texter skulle vara mer eller mindre experiment, som troligen inte skulle falla allt för väl ut." Han ansåg att texterna tills vidare behövdes men att de måste utgöra den mindre väsentliga delen av filmen. "Att alltså bygga en film kring några vackra eller roliga texter vore, ur vilken litterär förebild de än hämtats, en svår synd av en regissör, som väl ingen med konstnärlig ansvarskänsla skulle göra sig skyldig till." Den textlösa filmen ansåg han vara ett mål för framtiden för en "bildens författare".[84] Stiller var annars den svenske regissör som lade ned störst möda på utformningen av texterna. *Sången om den eldröda blomman* hade poetiskt ambitiösa texter och *Erotikon* utmärkte sig bland annat just för sina kvicka, fristående texter som dessutom var försedda med små vinjetter.

Den första textlösa långfilmen var *Scherben,* ett fränt berättat vardagsdrama regisserat av Lupu Pick. *Vaka över ditt hem och din dotter,* som filmen hette i Sverige, var skriven av den så kallade kammarspel-filmens skapare Carl Mayer, vilken även gjort scenariot till *Doktor Caligaris kabinett* tillsammans med Hans Janowitz. Carl Mayer var också författaren bakom *Nyårsnatten (Sylvester),* regisserad av Lupu Pick och *Sista skrattet (Der letzte Mann),* regisserad av F. W. Murnau, även dessa praktiskt taget textlösa. Murnaus film innebar genombrottet för den textlösa filmen, som dock inte fick den avgörande betydelse för filmkonstens utveckling som man väntat sig. Textlös film var ett intressant experiment och det stannade vid

detta. Men den betydde dock mycket för det modernistiska visuella filmskapandet. I Sverige skrev, som nämnts, Hjalmar Bergman textlös film som aldrig inspelades och följaktligen gick spårlöst förbi.

Der letzte Mann gav långt före Sverige-premiären den 6 april 1926 upphov till debatt om filmtexter. Till textlöshetens apostlar hörde Sven Stolpe, men han var inte dogmatisk och ansåg texter använda på rätt sätt berättigade. Han indelar texterna i två grupper: dialogtexter och förklarande texter. De senare var så gott som allenarådande i filmens barndom då man skrev beskrivande ord som "förvåning", "ånger" eller texter som "vid underrättelsen om broderns död greps flickan av en häftig sorg". Stolpe bannlyser förklarande texter men rekommenderar ett sparsamt användande av dialog i nödfall. Det är dock en svaghet att avbryta skildringen i bild, framhåller han.[85] "Bilden skall tala genom sitt eget liv direkt till åskådarens öga."[86] I en recension i Filmjournalen nr 21—22 1925 av Lupu Picks *Nyårsnatten,* som då ännu inte visats i Sverige, lovordar Stolpe filmens konstnärliga finesser, inte minst textlösheten, och påpekar att alla verkligt fulländade filmer, till exempel *Greed, Äktenskapsvirveln, En kvinna i Paris* haft ytterst få texter.

Jean Epstein försvarade filmtexterna i en uppsats som Sven Stolpe behandlade i Filmjournalen nr 4 1926. Epstein ansåg att texterna gav välbehövlig vila för ögonen: En film — liksom varje annat konstverk utom det lyriska eller den korta novellen — kan inte genomgående vara dramatiskt laddad; man måste hushålla på de stora scenerna och emellan dessa lämpligen lägga in texter med redogörelser för konstnärligt mindre givande moment i handlingen. (Man kan jämföra Epsteins uttalande med Edgar Allan Poes resonemang i essayen "The Philosophy of Composition", där Poe på tal om ett diktverks omfång framhåller att en lång dikt i själva verket är en följd av korta dikter, det vill säga korta poetiska effekter. Den intensiva upplevelsen av ett konstverk är enligt Poe av psykologisk nödvändighet av kort varaktighet och följs av vågdalar av svagare konstnärlig verkan.)[87]

Det är enligt Epstein bättre att med en enkel text klargöra vissa händelseförlopp än att ge en lång och tröttsam beskrivning i bilder. Skall man ange att en handling tilldrar sig på kvällen är det lämpligare att införa en text än att visa en bild av en klocka, anser han. Detta vill inte Stolpe hålla med om. Han föredrar lättfattlig bildsymbolik av typ väckarklocka än text som bryter bildföljden och splittrar helhetsintrycket. Framtiden har också visat att bildsymboliken som Epstein och flera med honom fann så krystad helt accepterades av biopubliken och på ett självklart sätt kommit att ingå i filmens språk.

Film utan text — varför göra filmkonsten ett uttrycksmedel fattigare? undrade Herbert Grevenius i en artikel i Filmnyheter nr 31 1926 främst riktad mot Stolpe. Grevenius ironiserar över radikalernas upptäckt att film är blott och bart bild och att Stolpe duperats av tyska och franska teoretiker.

I stället för att slopa texterna vill Grevenius reformera dem och göra dem till konstnärliga uttrycksmedel, elegant utformade så att de poängterar bilden, inte förklarar den. I filmer som *Sista skrattet* och *Varieté* fann han "sagolikt krystade omskrivningar i bild". Som föredömligt exempel nämnde han Per Lindbergs filmexperiment *Norrtullsligan,* där regissören löst textproblemet genom att införa jagform.

Sven Stolpe besvarade Grevenius genom att mer kategoriskt än tidigare framhålla att texterna saknar konstnärligt berättigande. Text till film är lika malplacerad som text till en tavla eller en symfoni, ansåg han.[88]

Till filmtexternas försvarare hörde filmregissören Ragnar Hyltén-Cavallius, som jämförde den textlösa filmen med pantomimen — "den ledsammaste av teatraliska villkorligheter". Han ondgjorde sig över djupsinniga filmestetiker och framtida filmdoktorer: "Textlöshet kommer att krävas av dessa kålmaskar men allt kan ej sägas i bild!"[89]

Ljudfilmen

Diskussionen om filmtexterna drunknade i bullret när ljudfilmen gjorde entré. Ljudfilmen blev räddaren i nöden för den hårt prövade amerikanska filmindustrin. När Warner Brothers lanserade den tekniska nyheten — den första filmen med ljudeffekter enligt modern teknik, *Don Juan,* hade premiär i New York i augusti 1926 — hade bolaget bokstavligt talat inte mycket att förlora, men få trodde på ljudfilmens framtidsmöjligheter. *Jazzsångaren* skingrade följande år tvivlet. Det blev en av amerikansk films största framgångar, och andra filmbolag följde snart Warner Brothers i spåren.

De amerikanska ljudfilmsförsöken följdes med skepsis och oro i Sverige liksom i alla andra länder med filmindustri. Sven Stolpe var talesman för en bred opinion när han i april 1926, innan den första ljudfilmen haft premiär i USA, betecknade den talande filmen som ett monstrum.[90] Hjalmar Bergman såg ljudfilm i München våren 1929 och fann den gräslig, "spökliknande" och meningslös.[91]

Det tycks ha varit en allmän reaktion hos de intellektuella som lärt sig uppskatta stumfilmen, att vända ryggen åt allt vad film hette när ljudet kom. En av dessa var Carl Laurin, som i sina *Minnen* skriver:

> Så småningom måste jag dock medge, att de rörliga bilderna kunde väcka intresse även hos fullvuxna, och jag hade ända tills den väsande och bullrande ljud- och talfilmen skrämde bort mig från "bio" ett stort nöje av att se bilder av land och folk och även av karaktärsfulla ansikten och suggestiva gester.[92]

Egentligen var ljudfilmen inte någon nyhet. Sådan förevisades redan på världsutställningen i Paris år 1900 och utfördes då genom en fonograf med vaxcylinder och projektor förbundna med varandra. I Sverige producerades

av Svenska Biografteatern sång- och talfilmer med operasångare och scenskådespelare medan den ännu var stationerad i Kristianstad.

Ljudfilmen diskuterades 1913 av Edvard Laurent i Biografens tionde nummer och av Algot Sandberg på första sidan i tidningen Dagen den 5 november samma år. Den förre ställde sig tveksam: "En annars helgjuten film av högt konstnärligt värde kan skänka oss så djupa intryck av sanning och skönhet, att dessa näppeligen genom det talade ordet ytterligare kunna förstärkas."

Algot Sandberg förutsade stumfilmens undergång: "Det mest epokgörande med densamma [ljudfilmen] torde bli, att den kommer att döda biografen i dess nuvarande form och därigenom bli den levande teaterns bästa bundsförvant." Stumfilmen har, förklarade han, den fördelen framför teatern att den är internationell. "I Tomelilla kan man få se Sarah Bernhardt likaväl som i Paris . . ." Den talande filmen måste genom språkgränserna bli nationell, antar han.

Ljudfilmstekniken avancerade successivt. Ett snedsprång i utvecklingen kallade Daniel Fallström ljudfilmen vid underrättelsen 1919 om den svenske ingenjören Sven Berglunds uppfinning i USA att på fotografisk väg fästa ljudvågorna direkt på filmen. Den nya uppfinningen uppmärksammades i pressen. Filmfacket var mycket negativt inställt, och Fallström hörde dit som nybliven litterär chef vid Skandinavisk Filmcentral. Talande film har inget med konst att göra, sade han: "Filmen är tystnadens konst".[93]

Rapporterna om Hollywoods exploatering av ljudfilmstekniken från 1926 blev signalen till en livlig ljudfilmsdebatt i Sverige som varade en bit in på trettiotalet. De flesta som uttalade sig innan ljudfilmen kommit till Sverige var avvisande. Våra Nöjens redaktör Teddy Nyblom ansåg att den talande filmen var en stupiditet: "Den stumma scenens grundidé förfuskas även om man ger den en aldrig så vältalig röst. [94] "Vill vi höra John Gilbert tala?" frågade Gunnar Tannefors retoriskt i Våra Nöjen nr 37 1928. Nej, det ville publiken faktiskt inte — Gilbert var en av de stora stjärnorna som inte klarade övergången till ljudfilm, men det kunde ju inte Tannefors veta!

Charles Magnusson trodde i september 1928 inte på den talande filmens framtid i Sverige. Språkbarriärerna skulle lägga hinder i vägen, och små nationer som Sverige skulle knappast ha råd med egen produktion. Om ljudfilmens estetiska förutsättningar yttrade han sig med diplomatisk försiktighet:

> Så mycket är klart att den är byggd på helt andra principer än vad vi vant oss kalla god film. *Dess* väsen är ju bilden, som ska göra ordet och texten överflödiga. En bildsymbolisk konst, mot vilken den talande filmen står i uppenbart motsatsförhållande.[95]

I Tidens Magasin nr 4 1928 gav fil. dr Ernst Herlin en utförlig redogörelse för ljudfilmsteknikens utveckling och hade också synpunkter på dess konsekvenser för filmindustrin. Han betonade att filmens stora kulturella värde låg i att den var internationell. Ljudet skulle med nödvändighet göra den nationell, vilket måste bli ekonomiskt ogynnsamt för ett litet land som Sverige.

"Den talande filmen har ingen som helst konstnärlig framtid", deklarerade Sven Stolpe i en artikel i Filmjournalen nr 19 1927. Han förklarade att filmens handling inte förflyter som på teatern från början till slut utan i en följd av korta glimtar, uppblandade med bilder från en annan parallellt löpande eller tidigare utspelad handling. Den är sammansatt av stänkbilder, närbilder, detaljer, dubbelexponeringar etc. Filmens teknik fordrar helt enkelt mycket rappare tempo än det talade ordet.

Ljudfilmens entré i Sverige skedde samtidigt på två stockholmsbiografer den 2 maj 1929. Palladium visade Alexander Kordas *Hans hustrus ära* och Picadilly gav *Vita skuggor på Söderhavet*. Palladium hade dessutom några musikaliska fyllnadsnummer, bland annat ett framträdande av Benjamino Gigli. *Jazzsångaren* hade svensk premiär på Röda Kvarn den 18 februari 1929 men inte som ljudfilm. Den visades stum men ackompanjerades av svenska artister in persona.

Under rubriken "Teknik och kultur" tog Dagens Nyheter upp ljudfilmens förmenta kulturfara i en ledare den 1 september 1929, säkerligen fluten ur Torsten Fogelqvists penna. Skribenten oroade sig för att ljudfilmen som framför allt kom från USA skulle sprida den amerikanska livsstilen i än högre grad än stumfilmen gjort. Det fanns en biavsikt med amerikansk kulturspridning, som "även om den kan härledas ur en naturlig expansionsdrift, innebär en ödesdiger kulturfara — nämligen att stöpa allt tänkande och kännande i amerikanska tankars och känslors form". Stumfilmen hade redan visat sig ha en kulturnivellerande effekt, framhåller författaren, men ljudfilmen kan bli förödande: "Språket pressar på tanken, dess makt över tanken är ett psykologiskt faktum att räkna med."

Ledarartikeln karaktäriserar amerikanska kulturingredienser — synliga i filmen — som hotar den europeiska kulturen:

> Man skulle kunna tala om den underbara blandning av brutalitet och sentimentalitet, som präglar den amerikanska filmen, ett sinne för realiteter, som närmast liknar boxhandsken, och en tro på det godas slutliga seger, som dryper av salvelse och tårar. Man skulle kunna tala om humor, som lösgjort sig från alla intellektuella element och som uteslutande består i ekvilibristik med armar, händer, ben och tunga och befängda situationer. Man skulle också kunna tala om en lyx- och kvantitetsdyrkan, som faller till föga för de stora summorna och måtten utan hänsyn till den kvalitet de representera. Och man skulle slutligen kunna tala om den uppfattning, som anser, att kultur är identiskt detsamma som teknik.

Därmed var det mesta nämnt, som brukade anföras mot den amerikanska filmen och dess effekt på levnadsmönstren, "amerikaniseringen". Liknande klagomål hade framförts allt sedan krigstiden då USA fick dominans på filmmarknaden.

Det rådde en linguistisk förvirring kring ljudfilmen. Man skilde i allmänhet på *tonfilm,* som hade musik och ljudeffekter och *talande film* eller *talfilm* med dialog. I en tävling i Svenska Dagbladet i september 1928 om beteckning för den nya filmen segrade *ljudfilm,* vilket täckte både ton, tal och effekter av olika slag.[96] Termen var i svang långt innan dess; Biografbladet hade bestämt sig för den 1925.[97] Beteckningen *ljudfilm* brukades även för film utan tal. För att ytterligare förvirra det hela begagnades *tonfilm* stundom som samlingsterm för ljudfilm med eller utan talad dialog.

Sven Stolpes omvändelse till ljudfilmen skedde, som tidigare nämnts, med Al Jolson-succén *Den sjungande narren.* Filmen hade både talade repliker och textade. "Och detta stör icke!" utropade Stolpe överraskad. Den svenska texten var dels lagd på bilden när den engelska dialogen pågick, dels var den textöversättningar i svarta fält eller på bilderna.[98] Denna blandform av talande och stum film, påpekar Stolpe, har kvar "alla de speciella verkningsmedel, som äro den stumma filmens styrka; den är samma suveräna herre över tid och rum som den stumma filmen, den är ingalunda som teatern bunden vid verklighetens tunga rytm. Till dessa redan välkända tekniska grepp lägger man nu ett nytt verkningsmedel — det talade ordet."[99] Stolpes recept för den nya filmen var en förening "av gammal god stumfilmsteknik med en ny dramatisk dialog i vissa konstnärligt motiverade scener".[100]

Robin Hood hade haft större förväntningar på ljudfilmen än Stolpe — "dess *möjligheter* kan ingen klok människa förneka. Vänta om tio år — när talfilmen funnit sin egen, originella form!" skrev han efter *Jazzsångarens* premiär. ("Visserligen voro bara händerna Al Jolsons — och rösten Ola Isenes — men ändå!"[101])

Men de efterföljande ljudfilmerna infriade inte förväntningarna. Robin Hood anmärkte på att de amerikanska producenterna glömde att film, för att intressera, skall ha en levande, rörlig handling; de glömde att liva scenerna genom rörlig kamera och konstnärlig belysning samt att stillastående partier bör klippas bort.[102] Den europeiska ljudfilmen hade undvikit de amerikanska fadäserna och behållit stumfilmstekniken, påpekade han.[103]

Under hösten 1930 publicerade Dagens Nyheter en serie intervjuer med filmmän och andra auktoritativa biobesökare om ljudfilmen, som visade att tvivlen på ljudfilmens framtid nu skingrats och att man emotsåg stumfilmens snara hädanfärd. Stort intresse har uttalandet av Victor Sjöström. Han var övertygad att ljudfilmen skulle bli alltigenom talande, inte som tidigare en blandning av stumma och talande partier, vilket han hälsade med tillfreds-

ställelse — säkert till förargelse för våra filmestetiker. Vad värre var, han ansåg det "inte olyckligt, att framtidens film blir en blandning av teater och film, med teater i den största proportionen".

Sjöström var glad över att stumfilmens tid var förbi och fann sitt arbete mycket intressantare än tidigare. Bland annat innebar ljudfilmen fullständiga manuskript, vilket i sin tur hade till följd att skådespelarna kom mer till sin rätt och i förväg kunde genomarbeta sina roller innan de kom till ateljén. På det hela taget är han förtjust i ljudfilmen, men, tillägger han, "går jag på en 'riktig' teater, så är det djäklar anacka något annat. Så gripen blir jag aldrig av en film. På teatern ser jag människor av kött och blod, och därför är film för mig vardagsnöje och teater högtidsstund."[104] Han hoppades att ljudet skulle föra filmen och teatern närmare varandra, förklarade han i maj 1929:

> I oss alla, som sysslat med teater, sitter något av den gamla teatermänniskan kvar, och jag tror och hoppas, att ljudet och talet skola tillföra filmen något av de stora värden, som teaterkonsten äger, men filmkonsten hittills inte ägt. Det är som gammal teaterman jag önskar ljudfilmen all framgång.[105]

I ett uttalande vid ett Sverigebesök i maj 1930 förklarade han att de vackra filmansiktenas tid var förbi. Allt blir i ljudfilmen beroende på aktörernas förmåga.[106] Den saken kunde Robin Hood bekräfta: Söta och populära Elisabeth Frisk avkopplades från ljudfilmen *För hennes skull* enligt Robin Hood på grund av att hon inte kunde säga repliker och ersattes av Inga Tidblad som, enligt samma källa, inte utnyttjats i större utsträckning i stumfilmen på grund av sitt tandfel men var storartad i talfilm.[107]

Ragnar Hyltén-Cavallius drog en lans för stumfilmen så sent som i oktober 1930 när han talade i Uppsala universitet på inbjudan av Uppsala studenters filmstudio. I föredraget "Från Carolina rediviva till Fridas visor" sökte han fixera filmens egenart och framhöll att dess enda legitima uttrycksmedel var bilden och att det var fel att poängtera texten. Med ljudet hade filmen åter blivit fotograferad teater.[108]

Om ljudfilmens musikaliska värde fanns skilda meningar. Många menade att den mekaniska musikåtergivningen aldrig kunde bli fullgod ersättning för den levande musiken medan andra njöt av att få höra världens främsta artister, mot vilka biografernas musiker stod sig slätt, hur levande de än var.

Robin Hood kallade vid ett tillfälle ljudfilmen en musikalisk kulturfara. Stumfilmsackompanjemanget var mestadels sammanställt av våra egna kapellmästare ur den stora fonden av nationell och klassisk musik. Med ljudfilmen spolas vår nationella musik bort av amerikanska negersynkoper, skriver han men gläder sig samtidigt åt att få höra renare, riktigare jazz än hittills.[109]

Ljudfilmen gick ut över biografmusikerna, som förgäves protesterade mot att deras levebröd togs ifrån dem. På hösten 1929 gick Svenska Musikerförbundet till aktion mot ljudfilmen genom ett cirkulär till de fackliga centralorganisationerna, där det heter:

> Ur såväl musikkulturell som konstnärlig synpunkt kan denna "maskinmusik" endast utgöra ett surrogat och delvis ersätta den levande musiken, varigenom skapas en förvrängd och skev uppfattning av den levande musikens skönhetsvärden. [— — —] Vi hysa även den uppfattningen, att den okritiska delen av allmänheten kommer att få en förflackad smakriktning genom ensidiga besök på dessa tonfilmsbiografer.[110]

När man läser musikernas protest kan man få den uppfattningen att alla biografer serverade god och med filmen följsam musik, men så förhöll det sig förstås inte, och den bittra sanningen var nog att få saknade biografmusikerna efter ljudfilmens genombrott annat än av sentimentala skäl.

Ett bidrag i diskussionen om ljudfilm som pekar framåt är en artikel av signaturen Berthold i studenttidningen Lundagård nr 3 1930. Konsthistorikern Berthold Wirulf, hemmahörande i Lunds filmstudio, medarbetade framför allt som tecknare i Lundagård med flera tidningar. Han framhåller att filmen under de senaste åren delvis förverkligat sin konstnärliga egenart; den har blivit en uttrycksform skild från teater och vanlig bildkonst bland annat genom "filmbildens stora frihet i förhållande till den reala tiden och det reala rummet". Det konstnärliga skapandet har förskjutits från den mimiska skådespelaren till regissören med hans tekniska hjälpmedel. Ljudet innebär inte, som hävdats av filmteoretiker, ett förintande av filmkonstens egenart utan ett nytt konstnärligt medel:

> Är nu icke ljudeffekterna, när de väl fullkomnats, ett nytt och ytterst värdefullt tillskott i den arsenal av uttrycksmedel, som regissören förfogar över? Kan han icke som konstnär arbeta fritt med ljudet likaväl som med dekorationer, närbilder och rytmisk bildbyggnad, montage? Utan tvivel betyder detta nya, ökade möjligheter att föra filmen fram på den väg stumfilmen slagit in mot fulländningen av filmkonstens egenart, den rytmiska, suggestiva filmskapelsen.

Artikelförfattaren tror att dialogen skall få en underordnad roll i ljudfilmen liksom den haft i stumfilmen och att det naturalistiska eller stiliserade ljudets införande i filmen inte skall göra musikackompanjemanget överflödigt. "Detta skall fortfarande tjäna filmen genom att följa och stärka bildernas och handlingens rytm . . ." Denna tidiga ansats till ljudfilmsestetik får avsluta debatten om ljudfilmen.

Filmdiskussionerna på tjugotalet visar hur man sökte sig fram till en teori för stumfilmen. När man på tiotalet talade om filmen som konst syftade man

i regel på "iscensättningen" och skådespelarprestationerna. Film betraktades som ett slags teater och bedömdes därefter.

Manuskriptet, det litterära underlaget, ansågs vidare avgörande för filmens konstnärlighet. Det var därför nödvändigt för filmens självständighet att den frigjorde sig från beroendet av pjäser, noveller och romaner och fick författare som skrev direkt för filmen. Bristen på goda originalmanuskript var ett praktiskt problem för filmindustrin men det sågs också som en andlig brist. Filmens konstnärliga anseende hängde på författarna.

Så gällde frågan: hur skulle film skrivas? Vilka konstnärliga medel skulle filmförfattaren använda för att frigöra filmen från andra konstarter? Man analyserade filmens väsen och fann att stumheten var ett karaktäristikon och ett värde i sig. Av nödvändigheten gjordes en dygd — filmen var "tystnadens konst". Det gällde därför att eliminera filmens beroende av ordet. Den textlösa filmen blev ett filmestetiskt krav och ett mål för filmförfattarna. Den innebar filmens frigörelse från teater och litteratur.

Vidare estetiska analyser gav vid handen att film var ett slags bildkonst, som skilde sig från annan bildkonst genom rörelsen och rytmen. Den modernistiska filmkonsten arbetade också med rent visuella medel. Belysning, kameraarbete, klippning kom i blickpunkten. Handlingen och skådespelarprestationerna var inte längre avgörande vid filmbedömning. Regissören kom allt mer att betraktas som den skapande konstnären.

Vid stumfilmstidens slut hade filmteoretiker och avantgardistiska filmskapare enats om att film var bild, rörelse och rytm — en visuell konst olik alla andra konstarter. Dess styrka låg i den exakta verklighetsåtergivningen och den fria förflyttningen i tid och rum.

Filmens estetik var formalistisk, där fanns ringa plats för analys av filmens innehåll. Den ryska filmen, till exempel, prisades för sina formella kvaliteter men man glömde innehållet — eller översåg med det. Bedömning av filmernas idéinnehåll och syfte ingick sällan i den kritiska arsenalen.

Ljudfilmen fick den filmteoretiska byggnaden att skaka i sina grundvalar. Ett kriterium för filmen var ju just stumheten, och stumfilmsepokens estetiska debatt slutar i förvirringens tecken. När man hämtat sig fann man emellertid att teoribyggnaden ännu höll. Den behövde bara restaureras med ljudet som nytt byggnadsmaterial.

NOTER

Följande förkortningar har använts i noterna:

AB Aftonbladet; AT Aftontidningen; B Biografen; BB Biografbladet; BV Bonniers Veckotidning; BÄ Biografägaren; DN Dagens Nyheter; F Filmen; FB Filmbladet; FDP Folkets Dagblad Politiken; FJ Filmjournalen; FK Filmkonsten; FN Filmnyheter; FV Filmvärlden; GHT Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning; NDA Nya Dagligt Allehanda; NF Nordisk Filmtidning; P Politiken; Sc Scenen; SFT Svensk Filmtidning; Soc.-Dem Social-Demokraten; ST Stockholms-Tidningen; St D Stockholms Dagblad; Sv D Svenska Dagbladet; Th Thalia; TSSB Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm; U Upsala; UNT Upsala Nya Tidning; VJ Veckojournalen; VN Våra Nöjen.

Kap. I. Från folkförströelse till filmkonst

1. Jag hänvisar till Rune Waldekranz' utförliga genomgång av de första svenska reaktionerna inför kinematografien i *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896—1906*, kap. II.

2. Waldekranz: *Levande bilder. De första biograferna*, s. 14.

3. Waldekranz: *Levande fotografier*, s. 65. Något hot mot den traditionella scendekoren blev filmen inte, men experiment förekom. Operan försökte sig på filmdekor så tidigt som 1909, uppger Waldekranz i *Levande fotografier*, s. 66. I dess uppsättning av *Macbeth* 1921 illustrerade en film den syn häxorna låter Macbeth bevittna i tredje akten. I sista akten förekom en drabbning på film tecknad av Victor Bergdahl. Experimentet slog dock mindre väl ut att döma av recensionerna. Enligt ST strejkade filmen helt enkelt. Av de mångomtalade filmuppenbarelserna blev flera endast ett oredigt flimmer, ansåg signaturen P.B. — Wilhelm Peterson-Berger — i DN, vilket meddelas i FB 36 1921.

4. Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 105.

5. Pikanterier hade visserligen funnits i filmkonstens begynnelse. Charles Pathés *Le coucher de la mariée*, som gjorts redan 1896, visades på en turné i Sverige år 1900 och väckte skarp kritik i flera tidningar som ytterst olämplig, särskilt för barn. Se Waldekranz: *Levande bilder*, s. 31.

6. Se om den franska pressreaktionen i Jeanne/Ford: *Le cinéma et la presse*, ss. 24 ff.

7. Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 252. De följande uppgifterna är till största delen hämtade från Idestam-Almquists banbrytande arbete.

8. BÄ 9—10 1945.

9. Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 442.

10. Idestam-Almquist har senast behandlat Klercker i *Filmstaden Göteborg* och i *Svensk film före Gösta Berling*.

11. Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 496.

12. Det var inte bara tidningsannonseringen som blev allt mer iögonenfallande. Biografaffischerna, oftast av underhaltig kvalitet, bredde ut sig efter mitten av tiotalet så att de skämde stadsbilden för estetiskt känsliga personer. Dagmar Waldner talar om "vidrigheten i affischväg" (FB 20 1917). Ofta återgavs censurförbjudna scener på affischerna, som importerades med filmen. Erik Blomberg tog i en konstkritisk studie i ST i sept. 1921 upp affischkonsten och konstaterade att filmplakaten hörde till genrens "underklass" (BB 18 1921). Gotthard Johansson kritiserade skarpt

de professionella biografaffischtecknarna på en affischutställning på Liljevalchs hösten 1924 enligt BB 23 1924. Det fanns dock även framstående konstnärer som gjorde biografaffischer, exempelvis Einar Nerman, Isaac Grünewald och till och med Bruno Liljefors *(Svensk Filmindustri tjugufem år,* s. 181). Se f. ö. Einar Lauritzen: "Filmaffischens utveckling i Sverige", BÄ 7—8 1945.

13. FB 13 1916.

14. Se Lindorm: *Gustaf V och hans tid 1928—1938,* s. 375.

15. FV 8—9 1919.

16. Se Idestam-Almquist: *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller,* s. 234; se även Dahlin: "Vad är film?", VN 7 1926.

17. Enligt Winquists *Författare till svenska långfilmer samt svensk TV-teater,* s. 113, stod Stiller — enligt Molander felaktigt — som medförfattare.

18. Eggelings filmarbete uppmärksammades emellertid av journalisten Birger Brinck-E:son i en artikel i FJ 4 1923, vilket påpekats av Louise O'Konor i *Viking Eggeling 1880—1925,* s. 50. Bergdahls tecknade filmer blev positivt behandlade av svenska filmkritiker visar Jungstedt i *Kapten Grogg och hans vänner,* passim.

19. Toeplitz: *Geschichte des Films I,* s. 248.

20. Citat från SFT 3 1924.

21. SFT 1 1925.

22. SFT 2 1925.

23. FN 12 1925.

24. Se artikel av Idestam-Almquist i BB 7 1930.

25. BB 5 1930.

26. *Ingeborg Holm* tillkom 1913. Artikelns årtal torde vara feltryck.

27. Artikeln återgiven i BÄ 14 1930.

28. Wallén: Revydags, s. 86. Se även Arne Lindenbaum: "Från kinematografen i 'Gamla Stockholm' till den funktionalistiska premiärbiografen Skandia", BÄ 9—10 1945.

29. BÄ 9—10 1945.

30. AB 9.3.1913.

31. FB 1 1916.

32. *Svensk Filmindustri tjugofem år,* s. 51.

33. FB 24—28 1919.

34. FJ 6 1921.

35. Enligt uppgift i VJ 2.11.1919 fanns då omkring femhundra biografer i Sverige.

36. FB 3 1923.

37. Se *Förteckning över Sveriges biografer 1930.*

38. FN 31 1923.

39. op. cit. s. 8.

40. *Svensk Filmindustri tjugufem år,* s. 55.

41. FB 17 1923.

42. FN 4 1928.

43. FN 27—28 1928.

44. NF 10—11 1909. Macgowan: *Behind the screen,* s. 129. Se även Ben M. Hall: *The Best Remaining Seats* och Dennis Sharp: *The Picture Palace.*

45. F 5 1920.

46. FJ 9—10 1926.

47. FN 31 1922.

48. Wennerholm: *Pappa Sandrew,* s. 111.

49. Följande uppslagsverk från stumfilmsperioden har undersökts:
Allers Illustrerade Konversationslexikon utg. 1903—1905
Arbetarnas Uppslagsbok, utg. 1907
Bonniers Konversationslexikon, utg. 1922—1928
Nordisk Familjebok, 2 uppl., utg. 1904—1926
Nordisk Familjebok, 3 uppl., utg. 1923—1934
Norstedts Uppslagsbok, utg. 1927
Salmonsens Konversationslexikon, 2 uppl., utg. 1915—1930
Svenska folkets konversationslexikon, utg. 1908—1911
Tidens lexikon, utg. 1928.

50. Waldekranz: *Levande bilder,* s. 34.

51. Waldekranz: *Levande fotografier,* s. 257.

52. Se t. ex. AB 9.3.1913, s. 18.

53. Se Winquist/Jungstedt: *Svenskt filmskådespelarlexikon,* s. 945 f.

54. s. 156.

55. s. 4.

56. s. 47.

57. s. 54.

58. s. 131.

Kap. II. Debattfora

1. NF 2 1909. Levi Carlsson kan förmodas vara identisk med svensken Levy Carlson som enl. uppg. i FJ 2 1923 på tjugotalet var anställd i Motion Picture Sales Agency i London.
2. NF 9 1909.
3. BÄ 9—10 1945.
4. B 2 1913.
5. B 10 1913.
6. B 3 1913.
7. B 29 1914.
8. B 26 1914.
9. B 24, 25 1914.
10. FB 7 1924.
11. FB 3 1920.
12. Sjöström: "Selma Lagerlöf och filmen", ur *Mårbacka och Övralid. Minnen av Selma Lagerlöf och Verner von Heidenstam,* red. Sven Thulin.
13. Röda Kvarns Filmnyheter 12 1918.
14. Röda Kvarns Filmnyheter 8 1918.
15. Uppgift i Waldekranz: *Filmen växer upp,* s. 355.
16. Muntlig uppgift från arkivarie Wolfgang Hirsch, Bonniers förlag.
17. FK 1 1919.
18. FV 8—9 1919. Rec. av Jul. Regis.
19. FV 3 1919. Rec. av Mr Jones.
20. FJ 23 1923; 17 1924 t. ex.
21 FJ 3 1925; 13 1925 t. ex.
22. FJ 2 1925 t. ex.
23. FJ 3 1923.
24. FJ 33—34 1925.
25. FJ 9—10 1926. Det citerade stycket utgör senare hälften av artikeln. Den förra är ett reportage från Berlin-premiären och filmens mottagande i tysk press.
26. BB 1, 3, 6, 9 1929; 2, 3, 4, 6, 7, 8 1930.
27. BB 6, 7 1929.
28. BB 2 1929.
29. BB 5 1929.
30. BB 15, 17, 20, 22 1927.
31. BB 1, 6, 9, 11—12 1927.
32. Se BB 2 1921.
33. Se *Svensk Filmindustri tjugufem år,* s. 177.
34. Se BÄ 3 1926.
35. BÄ 17, 18 1926; 12 1927.
36. Film och Scen 1 1927.
37. Film och Scen 1 1927.
38. Film och Scen 2 1927; 1 1928.
39. Film och Scen 1 1928.
40. Se Film och Scen 1 1927.
41. Vecko-kritiken 1 1928.
42A. Vecko-kritiken 2 1928.
42B. Biograf-Revyn utgavs av Fredrik Andersson. Den var en ciceron för biografmän och innehåller förutom nyhetsnotiser bl. a. en artikelserie "Filmer och skolan" av lektor Ernst Herlin (2, 4 1922; 1 1923).
43. Scenisk konst 6—7 1912.
44. Se Ridå 1 1912.
45. Ridå 13 1910.
46. Skådebanans månadshäften, aug. 1916.
47. Scenkonst januari 1919.
48. Sc 4 1921.
49. Se Idestam-Almquist: *Svensk film före Gösta Berling,* s. 88. Den 20 november 1910 innehåller Figaro en kylig recension av *Regina von Emmeritz,* se Idestam-Almquist: När filmen kom till Sverige, s. 401.
50. Den åsyftade filmen torde vara Stillers *När larmklockan ljuder* som hade premiär 28.4.1913.
51. Se Lexikon för konst, s. 941. Stockholm 1958.
52. Se Waldekranz: *Levande fotografier,* ss. 88 ff.
53. 11 1924.
54. Uppgifterna om Wallenius är hämtade ur Sven Willner: *Dikt och politik,* ss. 47 ff.
55. ss. 111 ff; ss. 533 ff.
56. ss. 392 ff.
57. s. 318.

Kap. III. Filmen och samhället

1. Waldekranz: *Levande fotografier,* s. 270. Söderberg har även nämnt biografen i annat sammanhang. I *Hjärtats oro,* 1909, skildrar han i inledningskapitlet sitt möte med Djävulen i Köpenhamn. Han fick en million av den generöse avgrundsmakten och växlade strax den imponerande sedeln. "När det var gjort gick jag in på närmaste biografteater och njöt av 'Lehmans olyckliga kärlek' och 'Krokodilen som inbrottstjuv'." När han i det följande kapitlet far till Dra-

gör konstaterar han massfabrikationens effekt: "Det finns en biografteater i byn och där går 'Lehmans olyckliga kärlek' och 'Krokodilen som inbrottstjuv'." (Söderberg: *Samlade verk V*, s. 195, s. 198.)

2. Waldner: "Kinematografien i folkbildningsarbetets tjänst", Det nya Sverige, 1913, s. 366.

3. s. 139.

4. Gagner: *Barn och Biografföreställningar*, s. 15.

5. op. cit. s. 16 f. (Tillägg skrivet av Bror Gadelius.)

6. NF 12 1909.

7. Se Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 372.

8. Fevrell: "Statens Biografbyrå och kinematografiens utveckling i vårt land", Svenskt Arkiv för pedagogik, 1919, s. 115.

9. s. 533.

10. ss. 28 ff.

11. s. 17.

12. Skoglund: *Filmcensuren*, s. 33.

13. Citatet hämtat från Gustaf Berg: *Barn och biograf*, s. 6 f.

14. BÄ 13 1929.

15. BÄ 2 1930.

16. BÄ 13 1929.

17. ibid.

18. BÄ 14, 15 1929.

19. FN 29 1929.

20. Se Skoglund: *Filmcensuren*, s. 58.

21. Frågan om hur den ekonomiskt lönsamma filmindustrin skall stödja den olönsamma är alltjämt aktuell. Den tidigare nöjesskatten för biograferna är numera ersatt av en avgift till Svenska Filminstitutet för bl. a. stöd åt "kvalitetsfilm". (Se artikel av Jonas Åberg i DN 4.1.1975.)

22. Gagner: *Barn och Biografföreställningar* s. 16 ff.

23. Se Skoglund: *Filmcensuren*, s. 35.

24. FB 15 1916.

25. Berg: *Barn och biograf*, s. 32.

26. FB 11 1923.

27. FB 5 1918.

28. FB 6 1918.

29. BB 6 1920. Som jämförelse må nämnas några liknande undersökningar från senare tid: En undersökning från 1948 visade att 1/4 av en grupp Stockholmsbarn, 3—15 år, besökte söndagsmatinéer varje vecka. 1955 gjordes en undersökning av biovanorna hos förskolebarn som visade att 1/4 av fyraåringarna och 1/3 av sexåringarna gick på bio minst en gång per månad, övriga mindre. Besöksfrekvensen var markant större hos barn till föräldrar ur socialgrupp 3 än 2 och minst i socialgrupp 1. Se Arne Hultman: "Förskolebarns biovanor", Socialmedicinsk tidskrift IV 1955.

30. FB 3 1919.

31 FB 13 1919.

32. FB 11 1919.

33. FB 8 1919.

34. Se FB 33 1919; 4 1923.

35. FB 33 1919.

36. ibid.

37. I början av fyrtiotalet gjordes utredningar om samhällsstöd åt filmen, se *S.O.U.* 3 1942: "Statligt stöd åt svensk filmproduktion"; se även *S.O.U.* 31 1944: "Stöd åt ungdomens föreningsliv".

38. BB 16 1920.

39. Skola och samhälle 1921, s. 160.

40. FB 30 1922.

41. Nerman: *Borgarkulturens undergång*, s. 15.

42. Ellen Key: *Ungdomens förvildning och kvinnornas ansvar för ungdomen*, s. 20.

43. Verdandi. Tidskrift för ungdomens målsmän och vänner 1891, ss. 86 ff.

44. Ellen Key: *Bildning*, passim.

45. Se *Missbrukad kvinnokraft och naturenliga arbetsområden för kvinnan.*

46. *Ungdomens förvildning och kvinnornas ansvar för ungdomen*, ss. 13 ff.

47. Ellen Key: *Tankebok* IV, s. 8, handskrift.

48. Ellen Key: *Skönhet för alla*, s. 13. "Skönhet i hemmen" var först publicerad i Idun 1897.

49. Ruskin: *Huru vi rätt skola förstå konsten*, s. 74.

50. "Folket och konsten", Varia 1900, s. 34.

51. Briggs: *William Morris. Selected Writings and Designs*, s. 102.

52. Crane: *The Claims of Decorative Art*, ss. 176 ff.

53. Se Wittrock: *Ellen Keys väg från kristendom till livstro*, s. 54. I Dietrichsons *Det skönas verld*, I, finns många åsikter som senare togs upp av Ellen Key, t. ex. vikten av att skapa ett estetiskt smakfullt hem. Se s. 201 f.

54. *Skönhet för alla,* s. 5.

55. op. cit. s. 3. "Skönhet i hemmen" är trytferad med talrika citat från Ehrensvärd, främst *De fria konsters filosofi.* Det är hans nyckelord "enkelhet", "harmoni", "natur" som Ellen Key har upptagit i sitt eget skönhetsbegrepp.

56. Social Tidskrift 10 1908.

57. Ellen Key: "Några synpunkter på folkbildningsarbetet", Social Tidskrift 2 1906.

58. ibid.

59. ibid. Denna radikala kritik av folkbildningsarbetet vidareutvecklas av Ture Nerman i *Arbetarnas bildningsarbete,* där han förebrår arbetarnas bildningsorganisationer för att arbeta efter borgerlig slentrian.

60. Se "Föreningsliv och självkultur", Social Tidskrift 10 1908.

61. Ellen Key: "Kulturodling", Vintergatan, s. 63.

62. *Bildning,* s. 27.

63. Se Ellen Key: *Tankebilder,* ss. 98—133 passim.

64. *Nöjeskultur,* s. 3.

65. op. cit. s. 6.

66. op. cit. s. 9.

67. op. cit. s. 9 f.

68. op. cit. s. 10.

69. op. cit. s. 11.

70. Se af Sandeberg: *Hjalmar Bergmans filmarbeten,* ss. 50 ff.

71. *Nöjeskultur,* s. 19.

72. Ellen Key hade introducerat Rolland för svensk publik i en artikel i Ord och Bild 1913, s. 323.

73. *Nöjeskultur,* s. 22.

74. Lindberg i Social Tidskrift 1914, Koch i Tidskrift för det svenska folkbildningsarbetet 1915, Bergwall i Svenska fattigvårdsförbundets skrifter 16, Stockholm 1914.

75. "Ungdomens nöjesliv i våra dagar", Tidskrift för det svenska folkbildningsarbetet, 1917, s. 111.

76. op. cit. s. 114.

77. FB 5 1923.

78. Motion om nöjesskatt 1919 (nr 54) i Andra kammaren och proposition (nr 166) samma år. En tidigare motion (nr 111) i Andra kammaren i samma ärende 1915 hade avslagits.

79. Se Björklund: *Kampen om filmen,* s. 300. Se även FB 13 1919.

80. FB 30 1920. Se även Fevrell: "Filmen och folkmoralen", Vår lösen 1926.

81. FDP 9.5.1919.

82. ibid.

83. 16.5.1919.

84. 10.5.1919.

85. 19.5.1919.

86. 10.5.1919.

87. 6.5.1919.

88. 17.5.1919.

89. s. 18 f.

90. s. 23.

91. s. 71. Citatet är hämtat från Langes bok *Das Kino in Gegenwart und Zukunft.*

92. s. 36. Artikeln var införd 27.10. 1918 och ej 1919 som Liander uppger. Den gav anledning till en replik införd 29.10 från Filmaktiebolaget Express, som enligt egen utsago var enda leverantör av tyska filmer. Där framhölls att de firmor som köpte amerikanska filmer måste förbinda sig att ej föra tyska fabrikat. De var också tvungna att köpa ett helt paket amerikansk film om de skulle få några alls. Den amerikanska dominansen på repertoaren hade alltså en kommersiell orsak och stod inte i direkt förhållande till publikbehovet.

93. Lukacs skrev sin essay om filmen som fantastik och drömspel 1913, och Liander känner den antagligen från Victor E. Pordes *Das Lichtspiel* från 1919.

94. Tryckt i Det nya Sverige 1913, s. 373.

95. s. 27.

96. B 7 1913.

97. FJ 6 1920.

98. Se Hallgren: *Kinematografien ett bildningsmedel,* s. 163.

99. Se *Redogörelse för Stockholms Borgarskolas verksamhet och förvaltning under arbetsåret 1909—1910,* s. 27. Se även FB 1 1920; 8 1921.

100. Se Skola och samhälle 1921, s. 133.

101. Se FB 1 1915.

102. Se AB 9.3.1913.

103. Se TSSB 2 1924.

104. Se AB 9.3.1913.

105. Se TSSB 2 1924.

106. Fevrell: *Vägen till kunskap,* s. 9.

107. Se t. ex. Fevrell: "Intellektualismen i skolan" i *Berättelse över Elfte*

Allmänna Flickskolemötet i Linköping den 11—13 Juni 1914.

108. Se Fevrell: "Kinematografen i folkbildningens tjänst" i Tidskrift för det svenska folkbildningsarbetet 5—6 1913.

109. Föredraget tryckt i Verdandi 1912.

110. Se FB 17 1917.

111. FN 28 1924.

112. Se TSSB 38 1937.

113. Brandskyddet diskuterades långt tidigare. Se del 4 av *Betänkande och förslag rörande brandskyddsföreskrifter för byggnader och lägenheter.* Stockholm *1920.*

114. Se Fevrell: "Åskådningsundervisningen och de kinematografiska bilderna", Verdandi 1915.

115. Våren 1917 ställdes en brandsäker projektor till skolmuseets förfogande från Pathé Frères i Paris genom Fevrells försorg. Ljuskällan var vanliga 5-ampèrelampor. En förevisning 1917 kostade tio kr. 1918 fanns aderton program att välja bland. Se FB 43 1917; 42 1918.

116. Se Liander i *Pedagogiska skrifter* 97, s. 132.

117. Se BB 1 1921.

118. Se Waldner: "Ungdomsskyddet och biograferna", Social Tidskrift V 1915.

119. Muntlig uppgift till förf. hösten 1973. Uppsatsen i Svenskt arkiv för pedagogik heter "Är biograflitteraturen värd vårt intresse? Referat av nyare filmkritisk litteratur", i Nordisk tidskrift för fotografi "Något om kinematografisk litteratur i allmänhet samt en del teknisk hithörande i synnerhet".

120. Se FB 44 1920.

121. FB 9 1918.

122. Se Berg: *Svensk bildningsfilms årsbok* 1924, s. 175.

123. Uppsatsen tryckt i Social Tidskrift 1914.

124. Uppsatsen tryckt i Verdandi 1915.

125. Uppsatsen tryckt i Skola och samhälle, 1921, s. 160.

126. Husmodern 32—33, 39, 40, 41 1919.

127. Se Berg: *Skolfilmens historia och förutsättningar i aktuell svensk belysning.*

128. Se *Social Årsbok 1949—1951,* s. 105.

129. Se FB 41 1919.

130. TSSB 32 1927.

131. Se Ehrenborg i Ord och Bild 1956, s. 229 f.

132. Se FB 13 1923.

133. Se *Svenska Dagbladets Årsbok* 1927.

134. Se FJ 5 1922; se även *Svenska Dagbladets Årsbok* 1929.

135. Berg: *Filmen i kulturens tjänst,* s. 10.

136. Se Berg: *Bild och bildning.*

137. Berg: *Filmen i kulturens tjänst.*

138. Uppsatsen publicerad dels i TSSB 1935, dels något förkortad i VJ:s julnr 1935.

139. Se FB 9 1921; se även FJ 6 1921. Som ett kuriosum kan nämnas att den österrikiske artilleriofficeren Franz von Uchatius redan på 1840-talet fick i uppdrag att för militära undervisningsändamål utveckla en projektor för visande av rörliga bilder, enligt Macgowans *Behind the Screen,* s. 39.

140. Se FN 40 1923.

141. Se Fevrell: "Skolfilmen", Studiekalendern 1924, s. 124.

142. Se TSSB 1 1924; se även artikel av Dyhlén i Sv D 7.8.1924.

143. Se B 1 1913.

144. Se FB 18 1916.

145. Se FB 10 1920; se även BB 3 1920. Folkets Husrörelsens filmförmedling har successivt expanderat men inte lyckats hålla rimlig standard på repertoaren. Dess senare visningspolitik har ihärdigt angripits av Hugo Wortzelius i UNT; Lasse Bergström har kritiserat Folkets Husrörelsens biografverksamhet i Expressen 2.10.1974.

146. B 3 1913.

147. Se FB 4 1918.

148. Se Olsson: "Studiecirklarnas genombrottsår i det svenska folkbildningsarbetet", Biblioteksbladet 1917.

149. Se Bokstugan, 1919, ss. 153 ff. och ss. 230 ff.

150. FB 41 1920; 36 1921.

151. Bakom FILMO stod LO, KF, ABF och socialdemokratiska partiet med ungdomsförbund. Spelfilmsproduktionen inleddes med filmatiseringen av Elin Wägners *Vändkorset* 1944.

152. Se FB 5, 17, 21 1919.

153. Se FB 13 1920.

154. Se FB 8 1921.

155. Se BB 3 1929.
156. BÄ 10 1926.
157. Se Skoglund: *Filmcensuren,* s. 62.
158. BÄ 17 1926.
159. Se Skoglund: *Filmcensuren,* s. 63.
160. Se VN 14 1928.
161. BB 3 1928.
162. Se SFT 15 1928.
163. Se Skoglund: *Filmcensuren,* s. 65.
164. VN 44 1928.
165. Se BB 8 1929.
166. Se Bergman: *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925,* s. 506.
167. Strindberg: *Öppna brev till Intima Teatern,* s. 148. Citatet återges av Jul. Regis i artikeln "Skulle Strindberg ha skrivit för filmen" i FJ 1 1922. Se även Waldekranz: "Strindberg och stumfilmen", *Essays on Strindberg.*
168. Strindberg: "Jakob brottas", *Legender,* s. 336.
169. FJ 6 1920.
170. Forum 28 1916.
171. Beyer: "Folkparken som festcentrum", *Det glada Sverige,* s. 2068.
172. Se *Skådebanan,* passim.
173. Se Bergman: *Den moderna teatens genombrott 1890—1925,* s. 505.
174. B 2 1913.
175. Th 15 1910.
176. Se Th 16 1910. Kommunaliseringstanken hade framförts tidigare, t. ex. i Ridå 4—5 1904 beträffande landsortsteatern.
177. Se Grevenius: "Teaterkritik och teaterfrågor", *Svenska Dagbladets historia,* del II, s. 175. Ref. av artikelserien i Sv D återges i B 3 1914.
178. Kritiken upprepades och utvidgades senare av Sven Stål i *Nytt "Sändebrev" till Kungliga Dramatiska Teaterns Direktion och Styrelse.*
179. Se Grevenius i *Svenska Dagbladets historia,* del II, s. 152 f.
180. Sc 2 1919. Angreppet på Tor Hedberg får en ironisk belysning när man läser Hedbergs artikel i Sv D 27.8. 1898 om "Repertoaren vid våra teatrar", där han anklagar Stockholms teatrar inklusive Dramaten för att slentrianmässigt ge farser kväll efter kväll och åsidosätta den värdefulla dramatiken. Svinhugg går igen! (Se Hedberg: *Ett decennium,* III, s. 32 f.)
181. Sc 18 1919.
182. Sc 11 1922.
183. Sc 16 1923.
184. Se FJ 13 1920.
185. Se FB 43 1920.
186. Se Grevenius i *Svenska Dagbladets historia,* del II, s. 174 f.
187. Se Grevenius: "Den stora folkteatern", *En bok om Per Lindberg,* s. 117.
188. Artikel i Sv D 13.6.1934, omtryckt i Per Lindberg: *Folkteatern.*
189. Se Lindorm: *Gustaf V och hans tid. 1907—1918,* s. 137.
190. Ekman: *Den tänkande August,* s. 159 f.
191. Se Filmrevyn s. 51 1919.
192. Se Adolphson: *Edvin Adolphson berättar,* s. 203.
193. op. cit. s. 214.
194. FJ 12 1920.
195. ibid.
196. Brunius: *Kätterier,* s. 77 f.
197. op. cit. s. 87.
198. Th 39 1910.
199. FB 5 1917.
200. FB 10 1920.
201. Se FB 5 1917.
202. BB 21 1920.
203. Citatet hämtat från FB 17 1915.
204. Se FB 41 1920.
205. Se FJ 8 1923.
206. Se FJ 37 1923.
207. Se SFT 15 1924.
208. Helmer Key: *En amerikaresa 1920,* s. 382.
209. op. cit. s. 390.
210. Frågan om filmen inverkade menligt på teatern är svår att avgöra. Grevenius hör till dem som betvivlar att teatern skadats av konkurrensen med film, radio eller TV. I ett brev till förf. (13.9.1974) framhåller han nöjesskatten som en bidragande orsak till teaterkrisen på tjugotalet. En passus i brevet med intressanta upplysningar i detta ämne må citeras:

"Det var först mot slutet av kriget och sedan under efterkrigstiden som det hela halkade utåt; inom hela Stockholms teatervärld. Ranft hade jättesuccèser under kriget men reservfonder var ännu något okänt, det fanns heller inte när Oscars gjorde konkurs 1932 efter en rad av ekonomiskt lysande år, där hela vinsten gick i direktörernas fickor. Nöjesskatten drabbade också hårt, särskilt den ackumulerade summan. Nej, inte var det filmen. Här kanske också Collijn

och Intiman kan nämnas. Han var en rik man på grund av en inbringande herrkonfektionsindustri som hans bror skötte, Collijns etta och tvåa var slagnummer. Hans teater var aldrig ekonomiskt kalkylerad. Den sköttes så att varje års hål i budgeten stoppades igen med utdelningen av tyget och kostymerna. När firman gjorde konkurs, fick också teatern avveckla. Nej, inte var det filmen."

211. Se FJ 8 1923.

212. Se FB 4 1923.

213. Uppgifterna givna av Stål i brev till förf. 17.12.1974.

214. Stål: *Teater-nihilism? Teaterkritiska artiklar*, s. 12 f.

215. op. cit. s. 34.

216. Se SFT 14 1930.

217. Se Julius Rabe: "Per Lindbergs radioår", *En bok om Per Lindberg*.

218. Se *Edvin Adolphson berättar*, s. 130 f. Se även Hallingberg: *Radiodramat*, s. 15.

219. Signe Lindberg: *Per Lindbergs verksamhet intill år 1940*, s. 14.

220. Se FJ 2 1930.

221. Se BB 10 1930.

Kap. IV. Filmen och presskritiken

1. Se FB 2 1919; 20 1923.

2. Se FN 36 1927. Se även Lindorm: *Gustaf V och hans tid 1928—1938*, s. 375.

3. Soc.-Dem. hade 1915 en upplaga på 28 000 ex.
DN var liberal från 1912. Upplagan var 1915 62 000 ex., 1925 87 000 ex.
Sv D var i början av 1900-talet moderat liberal, 1922 moderat. Upplagan var 1915 56 000 ex., 1927 65 000 ex.
NDA var 1906 konservativ, 1922 moderat. Upplagan var 1915 20 000 ex., 1927 27 000 ex.
ST var i början av 1900-talet frisinnad, 1930 liberal. Upplagan var 1915 120 000 ex., 1925 116 200 ex.
St D var i början av 1900-talet moderat konservativ, 1922 moderat, 1927 neutral. Upplagan var 1908 20 000 ex., 1927 17 500 ex. (morgon- och kvällsuppl.).
AT var frisinnad. Upplagan var 1915 35 000 ex.
AB var i början av 1900-talet frisinnad. 1922 moderat. 1906 var upplagan 30 000 ex., 1926 31 000 ex.
P var från 1916 vänstersocialistisk.
FDP var från 1922 kommunistisk. Upplagan var 1917 9 600 ex., 1927 19 400 ex. (Uppgifterna hämtade från Tollin: *Svensk dagspress 1900—1967. En systematisk och kommenterad kartläggning*. Att karaktärisera de olika tidningarnas politiska orientering i ett ord låter sig svårligen göra och Tollins beteckningar får tas med reservation.)

4. Se FB 7 1915.

5. Se FB 9 1915.

6. FK 6 1919.

7. Se FB 16 1922.

8. Se Röda Kvarns Film-nyheter 8 1918. Elsa Danielson skrev även under signaturen Dan i DN, meddelar Karl Asplund i *De ljusa timmarna* (s. 25) där han skildrar ett möte med Elsa Danielson omkring 1914.

9. Se FJ 5 1926.

10. ibid.

11. En rad filmrecensenter presenteras i FN:
Elsa Jonason 9 1925
Carl Björnberg 10 1925; 39 1926
Bengt Idestam-Almquist 11 1925
Harald Hansen 12 1925
Guido Valentin ibid.
Ragnar Lindqvist 13 1925
Nils Horney 15 1925
Herbert Grevenius 17 1925
Malin Ödmann 18 1925
Göran Traung 34 1927
Arthur Nordén ibid.
P. J. Enström 35 1927
A. T. Lönnbeck 36 1927
Nils Edgren ibid.

12. ss. 93 ff.

13. Se Asplund: *Chaplin i Sverige* s. 24.

14. ibid.

15. I brev till förf., dec. 1973.

16. Hur det egentligen förhöll sig med skorna är ovisst. I brev till förf. 4.4. 1974 har Robin Hood förklarat att skorna togs av "ytterst älskvärt" men så skildras saken ej i BB 24 1924: "Vi stego in i en hall. Och — ett par japaner störtade sig fram, kastade sig ned framför oss och började snöra upp våra skor. Våra nyinköpta tropikskor. / Vi skrattade. Och sparkade åt karlarna. Vad menade de? / Men sparkarna hjälpte inte. Karlarna höllo sig fast. Och

skorna drogos av. Vi stodo där i strumpfötterna — i våra nyinköpta vita tropikstrumpor."

17. BB 24 1924.

18. Se VN 40 1929.

19. Intervju av förf., mars 1973.

20. ST 25.9.1928.

21. Rex var den biograf där filmen visades.

22. ST 14.10.1928.

23. BB 22 1930.

24. ST 9.10.1928.

25. ST 24.9.1924.

26. ST 17.2.1925.

27. ST 29.4.1925.

28. ST 18.11.1924.

29. ST 14.10.1928.

30. ST 8.2.1929.

31. ST 26.3.1929.

32. ST 17.9.1929.

33. ST 28.10.1924. Robin Hood hade året förut skrivit en artikel om rysk balett i Scenen (nr 1 1923).

34. ST 6.10.1928.

35. SFT 10 1926.

36. SFT 10 1927.

37. ibid.

38. Film och Scen 1 1928.

39. ST 20.8.1929.

40. ST 10.11.1928.

41. ST 29.10.1930.

42. ST 20.11.1923.

43. SFT 10 1927.

44. ST 18.9.1928.

45. Se BB 19 1928.

46. ST 14.10.1928. Under rubriken "I dag" i ST:s Söndagsbilaga skrev Robin Hood om talfilm den 9.9.1928: "Filmens mimiska sida förs tillbaka tiotal år i utveckling och blir åter bara stora tenorgester och operettchoser. Och därmed är den amerikanska filmens öde beseglat åtminstone i Europa."

47. ST 26.11.1929.

48. ST 21.11.1930.

49. ST 3.9.1929.

50. ST 29.10.1930.

51. ST 4.5.1930.

52. BB 6 1930.

53. Kåseri referat i TSSB 38 1927.

54. Grevenius har berättat att serien vars figurer i flera fall döptes efter medarbetare i St D, blev en stor framgång och bl. a. ledde till bildandet av en Musse Pigg-klubb!

55. SFT 2 1925.

56. ibid.

57. Idestam-Almquist: "Svensk filmkritik", *Om film, Svenska Filmsamfundets årsbok 1934*, s. 45.

59. Intervju av förf., sept. 1973.

60. Intervju av förf., sept. 1973.

61. Århundradets dagblad. Jubelnr 7.12.1924.

62. St D 18.11.1924.

63. ibid.

64. Grevenius' privata klippbok ht 1925, s. 72.

65. Klippbok vt 1925, s. 21.

66. St D 25.11.1924.

67. St D 20.1.1925.

68. St D 6.9.1925.

69. St D 17.1.1925.

70. Klippbok ht 1925, s. 58.

71. St D 19.1.1926.

72. Klippbok ht 1926, s. 53.

73. St D 3.2.1925.

74. ibid.

75. St D 18.1.1927.

76. St D 15.9.1925.

77. St D 19.10.1926.

78. St D 10.11.1925.

79. St D 5.10.1926.

80. St D 27.12.1926. Paul Merzbach, som uppgivits som filmens regissör av Winquist i *Svenska stumfilmer 1896—1931*, var filmens scenarioförfattare enl. uppg. i *Svensk Filmindustri tjugufem år*, s. 258.

81. I brev till förf., juni 1973.

82. BV 51 1927.

83. BV 5 1928.

84. BV 6 1928.

85. BV 40 1928.

86. BV 10 1928.

87. BV 12 1928.

88. BV 6 1928.

89. BV 42 1928.

90. BV 14 1929.

91. BV 47 1929.

92. BV 22 1929.

93. Muntlig uppg. till förf., dec. 1973.

94. FJ 1 1926.

95. Muntlig uppg. till förf., dec. 1973.

96. U 21.9.1926.

97. Eklanns privata klippbok ht 1926, s. 38.
98. Klippbok vt 1926, s. 26.
99. U 13.4.1926.
100. Klippbok, s. 42.
101. Klippbok, s. 32.
102. U 3.4.1929.
103. U 24.3.1927.
104. Klippbok, s. 36.
105. U 16.3.1926.
106. U 5.4.1927.
107. U 4.5.1926.
108. U 2.11.1926.
109. Klippbok, s. 21.
110. Klippbok, s. 7.
111. U 22.9.1925.
112. Klippbok, s. 26.
113. Klippbok, s. 69.
114. U 10.11.1928.
115. ibid.
116. Klippbok, s. 22.
117. Klippbok, s. 52.
118. ibid.
119. U 12.3.1929.
120. Klippbok, s. 61.
121. U 1.10.1929.
122. *Student -23,* ss. 113 ff.
123. *Ungdom,* s. 69 f.
124. Den första Tarzan-filmen, *Tarzan of the Apes,* 1918, som passar bättre med tidsangivelsen, handlar inte om någon pojke.
125. Stolpes privata klippbok 1925/26, försättsbladet.
126. Klippbok 1923/24, s. 1.
127. Shipman: *The Great Movie Stars The Golden Years,* s. 423.
128. Se FJ 1 1924.
129. Klippbok 1923/24, s. 4.
130. Se *Student -23,* ss. 127 ff.
131. Uppsatsen omnämns av Christofferson i *Sven Stolpe och den litterära debatten* (s. 1) som i övrigt ej berör Stolpes filmskriverier.
132. FJ 42—44 1924.
133. FJ 27—28 1925.
134. FN 39 1925.
135. FJ 6 1925.
136. Muntlig uppg. av Grevenius.
137. FJ 1 1926.
138. FN 3 1926.
139. FJ 4 1928.
140. FJ 6 1927.
141. FJ 13 1930.
142. FJ 6 1929.
143. FJ 18 1928.
144. FN 40 1925.
145. FN 41 1925.
146. FN 42 1925.
147. FN 7 1926.
148. FN 9 1926.
149. FN 10 1926.
150. FJ 19 1927.
151. ibid.
152. *On tourne,* enligt Serge "en stor volym", har ej kunnat lokaliseras.
153. FN 25 1926.
154. TSSB 20 1926. Den andra internationella kongressen för estetik och allmän konstvetenskap ägde rum i Berlin hösten 1924. En redogörelse ingår i Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 19.
155. FJ 16 1930.
156. FJ 13 1929.

Kap. V. Filmen som konst

1. Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige,* s. 413.
2. op. cit. s. 413 f.
3. Se Lindorm: *Gustaf V och hans tid 1907—1918,* s. 228.
4. Se Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige,* s. 442.
5. Waldekranz: "Strindberg och stumfilmen", *Essays on Strindberg,* s. 149.
6. Se t. ex. Sv D 3.4.1924.
7. Se Skoglund: *Filmcensuren,* s. 25.
8. AB 13.11.1911.
9. ibid. AB återkom till frågan om film är konst 18.1.1921 när författaren Fredrik Nycander skrev: "Filmen är icke konst, bara teknik. Ty all äkta konst fordrar inspiration, skicklighet är för litet [———] När filmen började spela 'dramer', gick den utom sig själv, den stal från en annan."
10. ibid.
11. AB 15.11.1911.
12. Referat av diskussionen i DN 16.11.1911.

13. Th 20—21 1912.

14. B 3 1914.

15. Se Waldekranz: "Strindberg och stumfilmen", *Essays on Strindberg*, s. 151 f.

16. Enl. Landquist i Th 12—13 1913.

17. Bordssamtal i radio mellan Charles Magnusson, Victor Sjöström och Gunnar Skoglund 23.12.1940. Citat efter Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 512 f.

18. VJ 14 1917.

19. VJ 7 1917.

20. Citat efter FB 9 1917.

21. VJ 20 1917.

22. VJ 29.4.1917, praktuppl.

23. Se af Sandeberg: *Hjalmar Bergmans filmarbeten*, s. 41.

24. op. cit. s. 42 f.

25. Se af Sandeberg: "Stumma berättelser. Anteckningar kring 'Herr Sleeman kommer', 'Mästerman' och 'Labyrinten'", *Hjalmar Bergman Samfundet, Årsbok 1971*, ss. 76 ff.

26. Citat efter af Sandeberg: "Stumma berättelser", s. 78.

27. s. 81. Se även af Sandeberg: "Stumma berättelser", s. 78.

28. FK 2 1919.

29. FK 4 1919.

30. FK 3 1919. Carolus är möjligen journalisten Emil Janson.

31. FB 21 1919.

32. Se Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 522.

33. i FJ 1 1919.

34. FJ 4 1919.

35. FJ 2 1920.

36. FJ 4 1919.

37. FJ 1 1920.

38. FJ 2 1920.

39. FJ 4 1920.

40. FJ 5 1920.

41. FJ 3 1920.

42. Se French: *The Movie Moguls*, s. 65 f.

43. FJ 3—7, 9 1921.

44. Citat efter FB 14 1923.

45. Se Idestam-Almquist: *När filmen kom till Sverige*, s. 517.

46. Sjöström: "Selma Lagerlöf och filmen", *Mårbacka och Övralid*, red. Sven Thulin, s. 187.

47. Citat efter Idestam-Almquist: *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller*, s. 15 f.

48. Intervju i TSSB 17 1926.

49. FB 5 1923.

50. Soc.-Dem, citerad efter FB 10 1923.

51. Idestam-Almquist: *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller*, s. 212.

52. ibid.

53. op. cit. s. 215.

54. Se FJ 16 1924.

55. FB 7 1924.

56. Werner: *Den svenska filmens historia*, s. 56.

57. B 7 1913. Albert Engström använde filmen som liknelse i en mening i *Kryss och landkänning* på ungefär samma sätt som Strindberg i "Jakob brottas". Han skriver: "För att kunna skrifva om gårdagens upplefvelser måste jag bli minst tio år äldre, men då ser jag händelserna och personerna nästan kinematografiskt." (s. 93). Engström hade praktisk erfarenhet av kinematografering. Det visar ett avsnitt i *Åt häcklefjäll. Minnen från en inlandsfärd* (s. 13): "Vi gå upp på bryggan för att kinematografera sjön i det klara solskenet . . ."

58. FB 10 1915.

59. Se FB 44 1921.

60. s. 11.

61. s. 56 f.

62. s. 58.

63. s. 61.

64. s. 69.

65. s. 72.

66. s. 87.

67. s. 94.

68. s. 95.

69. s. 96.

70. s. 98.

71. s. 118.

72. s. 108.

73. s. 112.

74. s. 135.

75. s. 136.

76. s. 142.

77. s. 148.

78. s. 157.

79. s. 186.

80. s. 196.

81. FB 9 1915.

82. F julnr 1920.
83. FB 17 1915.
84. FN 8 1920.
85. FJ 42—43 1924.
86. FJ 4 1926.
87. Essayen översattes av Baudelaire till franska 1856 och kan vara känd av Epstein.
88. Se FN 33 1926.
89. VN 11 1926.
90. TSSB 20 1926.
91. Se BB 5 1929.
92. Laurin: *Minnen* 1898—1908, s. 372.
93. FJ 2 1919.
94. VN 9 1926.
95. VN 38 1928.
96. Se BB 15 1928.
97. Se BB 22 1925.
98. FJ 13 1929.
99. TSSB 62 1929.
100. FJ 17 1930.
101. ST 19.2.1929.
102. Se BB 8 1930.
103. Se BB 9 1930.
104. Citatet hämtat från BB 9 1930.
105. BB 5 1929.
106. Se BB 5 1930.
107. ibid. Frisk medverkade dock i åtta ljudfilmer.
108. Se BB 9 1930.
109. Se BB 6 1929.
110. Citatet hämtat från BB 7 1929.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

För recensioner, artiklar och uppsatser hänvisas till texten eller noterna.

Adolphson, Edvin: *Edvin Adolphson berättar.* Stockholm 1972

Aftonbladet 1911, 1913, 1915, 1916, 1918, 1919, 1821

Aftontidningen 1915

Albàn, Eugen: *Charlie Chaplin filmkonstens mästare.* Stockholm 1928

Allberg, se Idestam-Almquist

Allers Illustrerade Konversationslexikon, utg. 1903—1905

(Aminoff-Alstermark, Sonja) Jason: *Filmfavoriter 1—9.* Stockholm 1918—1919

Annandagens Filmnyheter. Årg. 1—4, 1922—1925

Arbetarnas Uppslagsbok, utg. 1907

Ares. Årg. 1—2, 1921—1923

Aristarco, Guido: *Storia delle teoriche del film.* Torino (1960) 1963

Asplund, Karl: *De ljusa timmarna. Minneskåserier.* Stockholm 1959

Asplund, Uno: *Chaplin i Sverige. En bok om Chaplins 81 filmer och hur de togs emot i Sverige.* Stockholm 1971

Balázs, Béla: *Der Geist des Films.* Halle 1930

—: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films.* Halle 1924

—: *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art.* New York 1970

Berg, Gustaf: *Aktuella filmproblem. Föredrag vid Landsmøtet i Kristiania 1921.* Stockholm 1921

—: *Barngränsfrågan. Ett utredningsbidrag.* (Särtr. ur Filmbladet) Stockholm 1918

—: *Barn och biograf. En orientering med hänsyn till censuruppgift och gällande förordning.* Stockholm 1916

—: *Bild och bildning. Föredrag vid Visby stifts 17:e skolmöte i Visby den 29 juli 1924.* Stockholm 1924

—: *Den svenska skolfilmen och bildningsfilmen. Vad är det? Hur står det till? Vart bär det hän? Föredrag hos Uppsala Studenters Filmstudio.* Stockholm 1942

—: *Filmen i kulturens tjänst. Föredrag vid 2:a nordiska filmkongressen å Paladsteatret i Köpenhamn den 21 maj 1926.* Stockholm 1926

—: *Filmen och folkundervisningen. En blick på skolfilmens läge i Sverige sommaren 1922.* Stockholm 1922

—: *Från hembygds- till världsbild. Några tankar och notiser om filmen i skolundervisningen och folkbildningsarbetet. Supplement till Katalog över skolfilmer tillgängliga genom A.-B. Svensk Filmindustris skolfilmsavdelning.* Stockholm 1922

—: *Genom slyngelår och storhetstider. Ur svenska filmens och biografens historia 1910—1935.* Stockholm 1936

—: *Några ord från Biografcensuren.* Stockholm 1912

—: *Omkring bildningsfilmen. Meddelanden om verksamheten vid AB Svensk Filmindustris avdelning för skolfilm läsåret 1922—1923.* Stockholm 1923

—: *Skolfilmens historia och förutsättningar i aktuell belysning.* Stockholm 1938

—: *Svensk bildningsfilms årsbok 1924. Årsrapport från AB Svensk Filmindustris avdelning för skolfilm m. m.* Stockholm 1924

—: *Svensk biografutveckling och lagstiftning. Några inledningsord vid första skandinaviska filmmannakongressen i Stockholm 26 september 1919.* Stockholm 1919

—: *Synpunkter på biografsäsongen 1917—1918. Föredrag vid Svenska Film- och Biografmannasällskapets årsmöte i Stockholm den 25 maj 1918.* (Särtryck ur Filmbladet) Stockholm 1918

—: *Två gånger två är fyra. De enklaste utgångspunkterna för filmens utnyttjande som undervisningsmedel i folkskolan m. m.* Stockholm 1927

Bergman, Bo: *Trots allt.* Stockholm 1931

Bergman, Gösta: *Den moderna teaterns genombrott 1890—1925.* Stockholm 1966

Bergson, Henri: *Skrattet. En undersökning af komikens väsen,* övers. Algot Ruhe. Stockholm 1910

Bergwall, Holger: *Kampen mot ungdomens förvildning. Anteckningar om våra barnavårdsnämnder och skyddshem från en studieresa 1913.* Svenska fattigvårdsförbundets skrifter 16, Stockholm 1914

Berättelse över Elfte allmänna flickskolemötet i Linköping den 11—13 juni 1914. Linköping 1915
Berömt filmfolks liv och kärlek. København u.å.
Beskow, Gunnar: *Nu.* Stockholm 1930
Biblioteksbladet. Organ för Sveriges allmänna biblioteksförening. Årg. 2 1917
Biografbladet. Biografägarnas fackorgan. Årg. 1—11 1920—1930
Biografen. Organ för kinematografisk konst, litteratur, teknik och filmrörelse. Provnr 1912, årg. 1—2 1913—1914
Biograf-Revyn. Årg. 1—2 1922—1923
Biograf-Tidningen. Organ för Stockholms samtliga biografteatrar. Årg. 1 1911
Biografägaren. Organ för Sveriges biografägareförbund. Årg. 1—5 1926—1930, årg. 20 1945
Biografägarnas Filmrevy. Årg. 1 1922
Björklund, C. J.: *Kampen om filmen. En studie i filmens sociologi.* Stockholm 1945
Bokstugan. Studiecirklarnas tidskrift. Årg. 1—14 1917—1930
Bonniers Konversationslexikon, utg. 1922—1928
Bonniers Månadshäften. Årg. 1—14 1907—1920
Bonniers Veckotidning. Årg. 1—7 1923—1929
Boussinot, se *L'encyclopédie du cinéma*
Brand. Årg. 1—29 1904—1932
Briggs, se Morris
Brunius, August: *Kätterier.* Stockholm 1923
Carlsson, Isidor: *Biograf-Kultur. Till belysning af en aktuell fråga.* Uppsala 1915
Chaplins resa berättad av honom själv, övers. Vera von Kraemer. Stockholm 1925
Christofferson, Birger: *Sven Stolpe och den litterära debatten.* Stockholm 1956
Clairmont, Leonard: *Tusen och en natt i Hollywood.* Stockholm 1974
Clarté. Tidskrift för socialistisk kultur. Årg. 1—7 1924—1930
Crane, Walter: *The Claims of Decorative Art.* London 1892
Cyrano. Årg. 1—3 1918—1920
Dagen 1913
Dagens Nyheter 1911, 1913, 1915, 1917, 1919, 1922, 1927, 1929, 1975
Dala-Demokraten 1927
Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna. III. Stockholm 1948
Det nya Sverige. Tidskrift för nationella spörsmål. Årg. 7 1913
Diderot, Denis: *Oeuvres esthétiques,* ed. Paul Vernière. Paris 1959
Dietrichson, Lorentz: *Det skönas verld I. Populär estetik.* Stockholm 1870
Ehrensvärd, Carl August: *Skrifter,* utg. Gunhild Bergh, 1. Stockholm 1922. Svenska författare utg. av Svenska vitterhetssamfundet 10
Ekman, Gösta: *Den tänkande August.* Stockholm 1928
En bok om Per Lindberg. Stockholm 1944
L'encyclopédie du cinéma, ed. Roger Boussinot. Paris 1967
Engström, Albert: *Kryss och landkänning.* Stockholm 1912
—: *Åt häcklefjäll. Minnen från en islandsfärd.* Stockholm 1913
Ergo. Årg. 1—7 1924—1930
Erikson, se Gripenberg
Essays on Strindberg, utg. Strindbergssällskapet. Stockholm 1966
Expressen 1966, 1974
Fevrell, Walter: *Uppfostrans idéer genom tiderna.* Stockholm 1924
—: *Vägen till kunskap. Erfara, minnas, föreställa och tänka. Fyra populärföreläsningar.* Stockholm 1914
Figaro. Årg. 1—49 1878—1926
Filmbladet. Årg. 1—10 1915—1924
Filmboken. En bok om film och filmskapare I-II, red. Hugo Wortzelius och Nils Larsson. Malmö 1951—1953
Filmboken. Svenska Filmsamfundets årsskrift 1944. Stockholm 1944
Filmen. Årg. 1—3 1918—1920
Filmflickan. Storstadsroman ur filmens värld. Malmö 1922
Filmjournalen. Årg. 1—12 1919—1930
Filmkonsten. Årg. 1 1919
Film-krönika. Årg. 1 1921
Filmkuriren. Årg. 1 1924
Filmnyheter, se Röda Kvarns Filmnyheter
Filmnyheter. Årg. 1—10 1920—1929
Film och filmfolk, red. Teddy Nyblom. Stockholm 1928
Film och Scen. Årg. 1—2 1927—1928
Film-reklam. Årg. 1—2 1918—1919
Filmrevyn. Årg. 1 1919
Filmteknik. Årg. 1—4 1925—1928

Filmvärlden. Årg. 1 1919

Flamman. Årg. 1—5 1917—1921

Folkets Dagblad Politiken 1918, 1919, 1922

Ford, se Jeanne

Forum. Årg. 1—10 1914—1923

Fox Film Först. Årg. 1—2 1929—1930

Fram. Årg. 1—10 1903—1912

French, Philip: *The Movie Moguls.* Harmondsworth 1971

Från Filmvärlden u.å.
Förteckning över Sveriges biografer, deras ägare och föreståndare m. m., utg. Sveriges Biografägareförbund. Mariestad 1930

Gadelius, se Gagner

Gagner, Marie Louise: *Barn och Biografföreställningar. Ett föredrag av Marie Louise Gagner jämte ett uttalande i samma ämne av professor B. E. Gadelius.* Stockholm 1908

Gaudeamus. Årg. 1—7 1924—1930

(Gripenberg, Bertel) Åke Erikson: *Den hemliga glöden.* Helsingfors 1925

Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 1910

Hall, Ben M.: *The Best Remaining Seats.* New York 1961

Hallgren, Frans: *Kinematografien ett bildningsmedel.* Pedagogiska skrifter 10, Lund 1914

Hallingberg, Gunnar: *Radiodramat. Svensk hörspelsdiktning — bakgrund, utveckling och formvärld.* Akad. avh. Stockholm 1967

Harrison, Henry: *Filmskådespelerskan.* Stockholm 1920

(Hedberg, Frans) "En teatervän": *Teater eller varieté? Några närgångna betraktelser.* Stockholm 1893

Hedberg, Tor: *Ett decennium.* III. Stockholm 1913

Henrikson, Alf: *Tjuvgods.* Stockholm 1928

Hirn, Yrjö: *Barnlek.* Helsingfors 1916

Hjalmar Bergman Samfundet, Årsbok 1971. Stockholm 1971

Holmberg, Olle: *Inbillningens värld. I-II.* Stockholm 1927—1930

Husmodern. Årg. 3 1919

Idestam-Almquist, Bengt: *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller.* Stockholm 1939

—: *Eisenstein, ett konstnärsöde i Sovjet.* Stockholm 1951

—: *Filmen som konst.* Stockholm 1946

—/Allberg, Ragnar: *Film i går, i dag, i morgon.* Stockholm 1932

Idestam-Almquist, Bengt: *Filmstaden Göteborg. Hasselblads — Georg af Klercker — en bortglömd epok.* Göteborg 1971

—: *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svenska Bio.* Stockholm 1959

—: *Svensk film före Gösta Berling.* Stockholm 1974

Idun. Årg. 1—24 1897—1920

Jason, se Aminoff-Alstermark

Jeanne, René/Ford, Charles: *Le cinéma et la presse 1895—1960.* Paris 1961

Journalisten. Årg. 15 1922

Julqvällen. Årg. 17 1897

Jungstedt, se Winquist

Jungstedt, Torsten: *Kapten Grogg och hans vänner. Om Victor Bergdahl, Emil Åberg, M. R. Liljeqvist och Paul Myrén, som alla var med om den tecknade svenska stumfilmen.* Stockholm 1973

Katalog nr 3 från AB Svensk Filmindustri. Avd. för skolfilm m. m. Stockholm 1923

Key, Ellen: *Barnets århundrade.* Stockholm 1900

—: *Bildning. Några synpunkter.* Studentföreningen Verdandis småskrifter 67. Stockholm 1897

—: *Folkbildningsarbetet, särskilt med hänsyn till skönhetssinnets odling.* Uppsala 1906

—: *Missbrukad kvinnokraft och naturenliga arbetsområden för kvinnan.* Stockholm 1896

—: *Nöjeskultur.* D. Y. G. Laboremus skriftserie VIII. Malmö 1914

—: *Skönhet för alla.* Studentföreningen Verdandis småskrifter 77. Stockholm 1899

—: *Tankebilder.* Stockholm 1901

—: *Tankebok IV.* Handskrift i Kungliga Biblioteket, Stockholm. Ellen Keys samling 1

—: *Ungdomens förvildning och kvinnornas ansvar för ungdomen. Tvänne föredrag.* Stockholm 1913

Key, Helmer: *En amerikaresa 1920.* Stockholm 1920

Kinematografisk tidskrift. Årg. 1—2 1921—1922

Klinckowström, Axel: *Filmflickan.* Malmö 1922

—: *Filmstjärnans arv.* Stockholm 1922

Kristeller, Paul Oskar: *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts.* New York 1965

Lagerkvist, Pär: *Motiv.* Stockholm 1914

—: *Teater.* Stockholm 1918

Lange, Konrad: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft.* Stuttgart 1920

Larsson, Hans: *Kunskapslivet. Uppfostringspsykologi.* Lund 1909

Larsson, se *Filmboken*

Laurin, Carl: *Minnen. 1898—1908.* Stockholm 1931

Lessing, Gotthold Ephhraim: *Laokoon,* utg. Hugo Blümner. 2. Aufl. 1880

Lexikon för konst H—O, Stockholm 1958

Liander, Halfdan: *Biografen. Ett ord till fackets män samt till föräldrar och lärare.* Pedagogiska skrifter 97. Lund 1922

Lindberg, Per: *Folkteatern.* Stockholm 1957

(Lindberg, Signe): *Per Lindbergs verksamhet intill år 1940.* Stockholm 1940

Lindorm, Erik (red.): *Gustaf V och hans tid 1907—1918. En bokfilm.* Stockholm 1936

—: *Gustaf V och hans tid 1919—1927. En bokfilm.* Stockholm 1938

—: *Gustaf V och hans tid 1928—1938. En bokfilm.* Stockholm 1940

Lindqvist, Märta: *Hos filmstjärnor i U.S.A. Snapshots från New York och Hollywood.* Stockholm 1924

Locher, Jens: *Hur skriver man en film?* Övers. Harald Hansen. Stockholm 1917

Lundagård. Årg. 1—12 1920—1931

Lundkvist, Artur: *Atlantvind.* Stockholm 1932

Macgowan, Kenneth: *Behind the Screen. The History and Techniques of the Motion Picture.* (1965) New York u.å.

(Magnusson, Charles): *Huru ett biografmanuskript bör utföras.* Stockholm 1914

Morris, William: *Selected Writings and Designs,* ed. Asa Briggs. Harmondsworth 1962

Mårbacka och Övralid. Personliga minnen av Selma Lagerlöf och Verner von Heidenstam. Uppsala 1941

Naggen. Årg. 1—10 1913—1922

Nerman, Ture: *Arbetarnas bildningsarbete.* Stockholm 1923

—: *Borgarkulturens undergång.* Stockholm 1920

—: *I brynja och brånad.* Stockholm 1913

Nordisk Familjebok, 2:a uppl., utg. 1904—1926

Nordisk Familjebok, 3:e uppl., utg. 1923—1934

Nordisk Filmtidning. Årg. 1 1909—1910

Nordisk Tidskrift. Årg. 1—36 1895—1931

Nordisk tidskrift för fotografi. Årg. 5 1921

Norstedts Uppslagsbok, utg. 1927

Norström, Vitalis: *Masskultur.* Stockholm 1910

Nya Dagligt Allehanda 1913, 1915, 1917—1919

Nyblom, se *Film och filmfolk*

Nygren, se *Svenskt biograf- och filmfolk i ord och bild*

Odencrants, Arvid: *Den moderna kinematografien. Dess förutsättningar, arbetssätt och möjligheter.* Stockholm 1926

Odeons Filmnyheter. Årg. 1—3 1918—1921

O'Konor, Louise: *Viking Eggeling. 1880—1925. Artist and film-maker. Life and work.* Akad. avh. Stockholm 1971

Om film. Svenska Filmsamfundets årsbok 1934. Stockholm 1934

Ord och Bild. Årg. 1—36 1895—1930; årg. 62 1956

Orfeus. Tidskrift för litteratur, musik, teater. Årg. 1—4 1924—1927

Pathé Frères Veckorevy. Årg. 1 1911

Pathé-journal. Årg. 1—3 1916—1918

Pepper, Georg: *Konsten att bli filmskådespelerska.* Stockholm 1920

Platon: *Staten. Skrifter 3.* övers. Claes Lindskog. Stockholm 1922

Poe, Edgar Allan: *The Complete Workes of Edgar Allan Poe XIV.* Ed. James A. Harnson. New York 1902

Politiken 1916, 1917

Puck. Årg. 1—15 1901—1915

Redogörelse för Stockholms Borgarskolas verksamhet och förvaltning under arbetsåret 1909—1910. Stockholm 1910

Regis, Julius/Thall, Edvin: *Filmens roman. En världserövrares historia berättad i korta kapitel.* Stockholm 1920

Register till riksdagsprotokoll med bihang 1900—1910, I—III. Stockholm 1913

Register till riksdagsprotokoll med bihang 1911—1920, I—III. Stockholm 1922

Register till riksdagsprotokoll med bihang 1921—1930, I—II. Stockholm 1933

Ridå. Tidning för teatern. Årg. 1—12 1904—1915

Ring, Lasse: *Flickan från kakelmakargränd. Ur livets stora film.* Stockholm 1922

—: *Kallprat om film.* Stockholm 1928

Rolf, Ernst: *23 visor.* Stockholm 1916

Rolland, Romain: *Théatre du peuple. Essai d'esthétique d'un art nouveau.* Paris 1903

Ruskin, John: *Huru vi rätt skola förstå konsten. Tankar om konstens betydelse,* övers. O. H. Dumrath. Stockholm 1900

Röda Kvarns Filmnyheter. Årg. 1—2 1917—1918. (Nr 1—3 1917 heter endast Filmnyheter.)

Saisonen. Magasin för konst, nyheter och moder. Årg. 1—4 1916—1919

Salmonsens Konversationslexikon, 2:a uppl., utg. 1915—1930

af Sandeberg, Johan: *Hjalmar Bergmans filmarbeten.* Maskinskriven licentiatavh. Uppsala u.å.

Scenen. Årg. 5—16 1919—1930

Scenisk konst. Årg. 1—14 1902—1915

Scenkonst. Tidskrift för teater. Årg. 1 1919

Selander, Sten: *Modernt. Lekmannapredikningar i radio.* Stockholm 1932

—: *Vår Herres hage. Kåserier på vers.* Stockholm 1923

Seldes, Gilbert: *The Seven Lively Arts.* (1924) New York 1957

SF-Filmnyheter. Årg. 1 1930

SF-Nyheter. Årg. 1 1930

Sharp, Dennis: *The Picture Palace.* London—New York 1969

Shipman, David: *The Great Movie Stars. The Golden Years.* Norwich, Engl. 1970

Sjögerg, Birger: *Fridas bok. Småstadsvisor om Frida och naturen, om döden och universum. Ord och toner.* Stockholm 1922

—: *Kvartetten som sprängdes.* 1—2. Stockholm 1924

Skoglund, Erik: *Filmcensuren.* Stockholm 1971

Skola och samhälle. Tidskrift för folkundervisningen. Årg. 2 1921

Skådebanan. Provnr 1907; årg. 1 1908

Skådebanan. Stockholm 1910

Skådebanans månadshäfte. Årg. 1—15 1915—1929

Social-Demokraten 1912, 1915—1919, 1922

Socialmedicinsk tidskrift. Årg. 32 1955

Social Tidskrift. Organ för centralförbundet för socialt arbete m. fl. organisationer Årg. 6 1906; årg. 8 1908; årg. 14 1914; årg. 15 1915

Social Årsbok 1949. Filmen och samhället. Stockholm 1950

Spektrum. Årg. 1 1931

Statens Offentliga Utredningar 1942:3; 1944:31

Steffen, Richard: *Översikt av svenska litteraturen. Tiden 1900—1920.* Stockholm 1921

Stockholms Dagblad 1915—1919, 1922, 1924—1927

Stockholms studentblad. Årg. 1 1924

Stockholms-Tidningen 1912, 1915—1918, 1922, 1924—1930

Stolpe, Sven: *Student -23.* Uppsala 1958

—: *Ungdom.* Uppsala 1957

Stormklockan. Årg. 1—24 1908—1931

Strindberg, August: *Samlade skrifter 28 o. 50,* utg. John Landquist. Stockholm 1914; 1919

Studentbladet. Årg. 1—3 1920—1922

Studiekalendern. Årg. 1 1924

Stål, Sven: *Nytt "Sändebrev" till Kungliga Dramatiska Teaterns Direktion och styrelse.* Stockholm 1921

—: *Teater-nihilism? Teaterkritiska artiklar.* Stockholm 1926

(Sundborg, Åke): *Greta Garbos saga.* Stockholm 1929

Svenska Dagbladet 1912, 1915—1919, 1922, 1924

Svenska Dagbladets historia. Del II. Litteratur, konst, teater och musik i Svenska Dagbladet 1897—1940. Stockholm 1965

Svenska Dagbladets Årsbok. Årg. 5 1927; årg. 7 1929

Svenska folkets konversationslexikon, utg. 1908—1911

Svenska scenen. Årg. 1—4 1914—1918.

Svenskt biograf- och filmfolk i ord och bild, red. Sven Nygren. Uppsala 1940

Scenen. Årg. 5—16 1919—1930

Svensk Filmindustri tjugufem år. En bok om filmproduktion och biografrörelse, utg. AB Svensk Filmindustri. Stockholm 1944

Svensk Filmtidning. Organ för Sveriges filmuthyrareförening. Årg. 1—7 1924—1930

Svensk Tidskrift. Årg. 1—20 1911—1930

Svenskt Arkiv för pedagogik. Band VII 1919

Sveriges film- & biografmän. Porträttgalleri, utg. Sveriges Biografägareförbund. Stockholm 1920

Söderberg, Hjalmar: *Samlade verk V,* utg. Tom Söderberg. 2:a uppl. Stockholm 1949

Tariol, Marcel: *Louis Delluc.* Paris 1965

Thalia. Tidning för scenisk konst och musik. Provnr 1909; årg. 1—4 1910—1913

Thall, se Regis

Tiden. Månadsskrift för socialistisk kritik och politik. Provnr 1908; årg. 1—22 1909—1930

Tidens lexikon, utg. 1928

Tidens Magasin. Årg. 1—2 1928—1929

Tidskrift för armé- och marinfilm. Årg. 1—2 1925—1926

Tidskrift för det svenska folkbildningsarbetet. Årg. 2 1913; årg. 4 1915; årg. 6 1917

Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm. Årg. 1—7 1924—1930; årg. 12 1935

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films.* I. Berlin 1972

Tollin, Sven: *Svensk dagspress 1900—1967. En systematisk och kommenterad kartläggning.* Stockholm 1967

Undervisningsfilm. Årg. 1—5 1927—1931

Universal-Nyheter. Årg. 1—2 1923—1924

Upplysningsfilm. Årg. 1—5 1927—1931

Upsala 1924—1930

Waldekranz, Rune: *Filmen växer upp.* Uppsala 1941

—: *Levande bilder. De första biograferna.* Stockholm 1955

—: *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896—1906.* Maskinskriven licentiatavh. Stockholm 1969

Waldner, Dagmar: *Filmen. Dess framställning, inspelning och förevisning.* Stockholm 1921

—: *Filmen som kulturfaktor. En inblick i kinematografiens värld.* Stockholm 1915

Wallén, Sigurd: *Revydags. Tystnad — tagning — kameran går.* Stockholm 1944

Varia. Illustrerad månadsskrift. Årg. 1—11 1898—1908

Veckojournalen. Illustrerad tidning för svenska hem. Årg. 1—21 1910—1930; årg. 26 1935

Vecko-kritiken. Allmänhetens tidning för film och teater. Årg. 1 1928

Wennerholm, Eric: *Pappa Sandrew.* Stockholm 1964

Verdandi. Tidskrift för ungdomens målsmän och vänner i hem och skola. Årg. 9 1891; årg. 30 1912; årg. 33 1915

Werner, Gösta: *Den svenska filmens historia.* Stockholm 1970

—: *Mauritz Stiller och hans filmer 1912—1916.* Akad. avh. Stockholm 1971

Victoria-Veckan. Årg. 1—2 1916—1917

Willner: Sven: *Dikt och politik.* Tammerfors 1968

Winquist, Sven G./Jungstedt, Torsten: *Filmförfattarlexikon 1896—1971 samt Ferlin på film. Supplement till Författare till svenska långfilmer samt svensk TV-teater.* Stockholm 1972

Winquist, Sven G.: *Författare till svenska långfilmer samt svensk TV-teater.* Stockholm 1969

—: *Svenska stumfilmer 1896—1931 och deras regissörer.* Stockholm 1967

—/Jungstedt, Torsten: *Svenskt filmskådespelarlexikon.* Uddevalla 1973

Vintergatan. Samling skrifter på vers och prosa. Årg. 3 1896

Vita duken. Årg. 1—2 1926—1927

Wittrock, Ulf: *Ellen Keys väg från kristendom till livstro.* Akad. avh. Uppsala 1953

Wortzelius, se *Filmboken*

Våra Nöjen. Årg. 1—6 1925—1930

Våra Nöjens filmböcker, I. Stockholm *1928*

Vår lösen, utg. genom kyrkliga frivilligkåren i Uppsala. Årg. 1 1910; årg. 7 1916; årg. 17 1926

Värdefilm. Årg. 1—5 1927—1931

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 19. Stuttgart 1925

SUMMARY: SWEDISH FILM CRITICISM DURING THE SILENT PERIOD

The cinema was received with great interest in Sweden when the new attraction was shown at an Industrial Exhibition outside Malmö in June 1896. The journalists were enthusiastic and spoke of the new "wonder of the world". The Stockholm newspapers were no less enchanted when the French photographer Charles Marcel showed "exceptionally beautiful Moving Coloured Pictures" in July.

Nevertheless after a short while the cinema got a bad reputation. It was associated with the fairs and music halls where it was housed. To confess that one went to the movies was not considered quite socially proper. Moreover the moving pictures themselves were shabby melodramas exaggeratedly performed or thrillers of the most brutal kind.

Charles Magnusson, a photographer from Kristianstad, was the first producer in Sweden who tried to give some artistic merit to the films. He engaged Victor Sjöström and Mauritz Stiller as directors, both with theatrical experience, and a host of theatre celebrities as players, and his company, Svenska Bio, soon became noted for its high standard. The moving picture theatres too were improved into palaces with luxurious equipment, decorations by famous artists and big orchestras. The civilizing process of the cinema even went so far that the Dagens Nyheter sent its head theatre critic, Bo Bergman, well-known as a poet, to review Sjöströms *Terje Vigen* in 1917. New films were continually reviewed on the entertainment pages by signatures in most daily papers from 1915.

As in other countries a rich flora of film-magazines developed some of which were professional papers (the first one, *Nordisk Filmtidning,* appeared in 1909) some designed for a wider public. In the former trade problems such as taxes, censorship, the constant fire danger and so forth were discussed, as well as subjects of more general nature, while the others mainly devoted their pages to an often rather imbecile star cult. A few showed more ambition; the shortlived *Filmkonsten* and *Filmrevyn,* both appearing merely in 1919, may be mentioned. However, *Filmjournalen,* which started in 1919 and was kept going into the 1950's, was a very good magazine, written for a lay public with star portraits, readers' columns, beauty contests and that

sort of fare, but generally informative and reliable in its reviews and essays. It performed the function of a Swedish Photoplay.

There were more serious-minded journals too, often published by organizations. *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm,* wholly devoted to educational films, had the longest life-time: from 1924 to 1942. It was owned by Svensk Filmindustri (formerly Svenska Bio) and edited and mostly written by Gustaf Berg. He had been a film censor and was a prolific writer on film subjects.

An equally ambitious but economically more speculative project was *Film och Scen,* with a few issues in 1927 and 1928. It was an attempt to present a combination of film- and theatre-criticism to an intellectually demanding public. Among the contributors on cinematical matters were Bengt Idestam-Almquist, Herbert Grevenius and Gustaf Berg. That it was not a financial success may be explained by the fact that several theatre magazines already contained film reviews. Only two issues (in February 1928) was the fate of Bengt Idestam-Almquist's *Vecko-Kritiken,* a remarkable joint effort by young critics of film and theatre together with artists.

The contents of the film magazines are briefly surveyed in Chap. 5 of the dissertation with some of the more interesting articles digested.

In the following two chapters an examination is carried through of the theatre journals, weeklies and students' papers all of which generally contained articles on film, often to a considerable amount. The politically radical press on the other hand showed a remarkable lack of interest in the cinema — with one notable exception: Allan Wallenius, Finnish by descent, who in the leftist Stormklockan in 1925 wrote about "The cinema in the service of the proletarian culture" where he adopted some of the new Soviet ideas about ideological films. Usually the opinion prevailed that the cinema was a phenomenon similar to the yellow press, i.e. an opium for the people. As a rule the journals with cultural ambitions hardly mentioned the movies. There were not a few educated people with a burning interest in the film, but it did not belong to the regular equipment of the high-brow, to be sure.

One of the questions most frequently discussed was the censorsship. The first public manifestation against harmful movies was made in Gothenburg in 1905 when teachers and parents discussed what was to be done. This meeting and the ensuing press debate resulted in formulated rules for the police, whose authority supervised public performances. This was not considered satisfactory, however, and a special institution for control of films, Statens Biografbyrå, was established by a parliamentary resolution in 1911. Opposition against censorship was always motivated on principles but not very vigorously; several opponents of Statens Biografbyrå changed sides after a look in the cutting-room.

Of course it was primarily concern for children that dictated the supporting of censorship. Many vivid and rather horrifying accounts of atrocious movies frequented by immature audiences were published. Consequently two well-known pedagogues, Marie Louise Gagner and Walter Fevrell, who had participated actively in the preceding press debate, were appointed ordinary members of Statens Biografbyrå. The third member was a psychiatrical expert. Gustaf Berg, at first deputy member and from 1912 director of Statens Biografbyrå, was less sure than the other members of a connection between the so called *Schundfilm* and bad social and mental effects (youth criminality, vicious conduct). He resigned in 1917 to become head of the manuscript department of Filmindustri AB Skandia, later of the educational section of Svensk Filmindustri.

A wider perspective was adopted too in the discussions about the cinema. What was the use of films? Or, rather, what good purposes could they be used for? Ellen Key, the celebrated social philosopher, asked this question in an essay in 1914. The cinema was an important factor in the lives of the uneducated classes. The standard of films was regrettably low, Ellen Key complained, when they could be such wonderful means of instruction and education. Similar opinions were expressed from many quarters, pedagogical as well as politically radical. The cinema as a potential popular educator was eagerly debated around the First World War ("the film reform movement"). Pamphlets and articles on the subject were published by teachers such as Frans Hallgren, Halfdan Liander and Walter Fevrell, librarians such as Dagmar Waldner, art historians, officers and trade unionists. During the later half of the twenties workers' organizations became fairly active in showing prohibited films such as Eisensteins *The Battleship Potemkin* at "closed" performances.

The role of the great popular educator was of course traditionally assigned to the legitimate stage, and, not unexpectedly, most theatrical people showed signs of dread of competition from the new medium. The view of the cinema as artistically inferior prevailed and was expressed by many writers. August Strindberg, however, was rather positive and confessed that he got ideas about theatre modernization from the cinema. Some people showed downright contempt of the movies, and legitimate players were frequently forbidden to take any part in films. Theatrical critics such as Sven Stål, Kjell Strömberg and the very influential August Brunius assumed much less hostile attitudes. Brunius pointed out that the moving pictures were essentially epical and that no antagonism between the two really quite different art forms of the cinema and the theatre had to be construed.

On the whole press discussions of films became more serious minded and self assured during the twenties. In earlier days filmreviewing was considered a rather unimportant journalistic commission and was often assigned to

women or sports commentators: Elsa Danielson, Gerda Marcus, Märta Lindqvist, Malin Ödmann, Nils Horney and Torsten Tegnér are examples of this category. One pioneer critic, Vera von Kraemer, has told about her disheartening experiences and how she discontinued her filmreviewing because of lack of encouragement from the editors. Many papers showed great compliance with the wishes of advertisers; frequently too critical reviewers were sacked or transferred to other journalistic tasks: Märta Lindqvist, Bengt Idestam-Almquist and Herbert Grevenius among others.

The leading clique of the second generation of film critics was composed of university-trained intellectuals with rather formidable literary equipment. They had grown up with the cinema and had formed strong opinions about film aesthetics which they well knew how to express.

The oldest one is Bengt Idestam-Almquist, still going strong and publishing books on Sweden's silent film period, the latest from 1973. Born in Åbo in Finland in 1895 he was brought up in St. Petersburg but studied at Uppsala University. As a member of the Swedish Embassy in Russia he witnessed the revolution at close hand and travelled extensively in Russia and Siberia at the request of the Red Cross.

On a detour to Nagasaki he drifted into a theatre where a Samurai picture was shown, technically very primitive but highly fascinating. He began studying film and writing reviews for the Stockholms-Tidningen in 1923 with Robin Hood as his pen-name. Soon he became known as a competent and independent critic. The new Russian films carried him away, and his enthusiastic and persuasive articles probably did a great deal to make way for them in Sweden. With his constant emphasis on the action he also found great merit in the realistic American pictures. The German expressionistic film on the other hand was too morbid and hysterical for the open mind of Robin Hood. French film (before René Clair) did not interest him much either, and the new generation of Swedish directors left him rather unimpressed.

Robin Hood was, and still is, a very gifted story-teller, and his recreative style of reviewing made him a perfect journalist. But even though his prose is easily read it contains many detailed aesthetic and technical observations. Robin Hood knew the business inside out; he tried script-writing and cutting among other things. Broadminded and interested in new art forms he welcomed the sound-film although the first specimens disappointed him. During the thirties he became the leading authority on Swedish film history.

Herbert Grevenius was active as a film critic only during the silent period (except, for a short time in 1939—1940). He thought the sound destroyed most of the artistic finesse of the cinema. Not until the end of the thirties were the technical difficulties of sound production overcome. By then he

had turned his interest to other matters: he was literary editor of the Stockholms-Tidningen and a renowned playwright.

Grevenius was born in Stockholm in 1901 and even as a boy was a dedicated filmgoer. He had to abandon an academic career for economical reasons and in 1923 went to the Stockholms Dagblad, where he tried everything from reporting to reviews. He was the sole film critic of the paper until he resigned in 1927. The paper depended on advertisements, a fact which the film theatres used as a means of pressure. Grevenius had a reputation for rigidity and sarcasm and one morning found that all his reviews (already printed!) had been removed by the editor. He continued film-reviewing in Bonniers Veckotidning until this weekly ceased in 1929 and then moved his "Evenings at the cinema" to the Vecko-Journalen where he stayed for one year.

In his film columns Grevenius always was on the search for dramatic structure substantial action, realistic milieus and true psychology — qualities that to a great extent characterize his own dramatic productions as well. He hated everything melodramatical, admired the great American realists such as Cruze and Ford but for instance found Eisensteins *October* too artificially experimental and conceited. Pudovkins *Storm Over Asia* on the other hand was overpowering, according to Grevenius, epical and rhythmically pulsating with dramatic situations. He did not esteem the Swedish directors of the twenties highly but welcomed Alf Sjöberg, who made his debut in 1928, very warmly.

As a critic Grevenius is judicious and moderate, always intelligent and often witty. He was a real arbiter elegantiarum, without exception founding his judgements, which could be rather malicious, on careful considerations. Therefore one does not feel his reputation of excessive virulence to be particularly well deserved. In fact it tells us more about the general state of film-critical affairs in Sweden during the twenties than about Grevenius.

Outside Stockholm Thorsten Eklann was doubtless the most respected critic, feared even for the sharpness of his pen. He was devoted to his profession and held out as a critic till his death in 1974, the last years mainly reviewing plays and ballet performances.

When Thorsten Eklann came to Uppsala in 1917, he was in his early twenties and he remained in this town for the rest of his life, incessantly writing for various papers. Filmreviewing was not very profitable. Writing about films was an occupation unworthy of anyone with gentlemanly aspirations. In fact it was hardly an occupation at all: as late as the forties the ticket was considered enough payment for a critic.

But Thorsten Eklann's uncompromising indepedence was impressive. At first it led to innumerable conflicts and clashes with the film companies with withdrawals of advertisements as a consequence, but as that had no

effect on Eklann's attitude the situation gradually calmed down. The Stockholm critics were the perpetual targets of Eklann's spitefulness: in his perhaps not quite unfair eyes they formed, with notable exceptions, a coterie easily kept in order by the big film companies.

He began his career in the Upsala, a now departed daily, but switched over to the Upsala Ny Tidning later in life. His first reviews were unsigned, but he soon adopted Pir Ramek as his pen-name. His activities did not confine themselves exclusively to the newspapers; he founded and for many years owned the Ergo, a students' paper still in existence, and initiated both the student theatre and film studio in Uppsala.

Always concentrating on aesthetic questions he insisted on the film being an independent art form with its own means of expression. He stressed the images, the movement and the pictoral rhythm at the sacrifice of action. This emphasis on "cinematical" qualities rather than theatrical he found in directors such as Sjöström, Murnau, Dupont, but in general the American film was superior to the European as life is superior to aestheticism. In principle being a purist he was surprisingly tolerant, even self-contradictory.

The sound-film did not fit into the aesthetics of Pir Ramek. The dialogue destroyed the pictorial rhythm, slowed down the tempo and retarded the camera. Film no longer existed as an independent art form.

This hybridization was no less appaling to Sven Stolpe, whose film interest ebbed away when sound came. During the twenties he wrote a good deal on film, to which activity he gave less and less time during the next decade. But he did not leave the film business for good: some of his literary works were filmed, and he also did script-work himself.

Already in his teens Stolpe (born in 1905) published brilliant and precocious essays on film and as a fresh undergraduate was assigned the readers' column in the Filmjournalen. According to his autobiography it was a rather idiotical task, and he got the sack for answering the readers' questions too arrogantly. However he carried on with more serious film articles under various signatures mainly in the Filmjournalen. Usually he did not write reviews of particular films but criticism in a more general sense, initiating debates or making contributions to them, introducing foreign directors or film aestheticans. Stolpe's intellectual capacity and enormous receptivity has always been an asset in the rather provincial and culturally narrow milieu of Sweden, especially in matters of literary and religious interest. That holds true about film too: several critics and film historians have testified to the importance of his introductory activities.

Periodically Stolpe lived in Paris and wrote home about the French avant-garde, whose chief exponents (L'Herbier, Clair, Epstein, Gance) he had come to know. When speaking about Swedish films he usually adopted a somewhat pedagogical standpoint, pointing towards foreign film-makers

— French, German, American, Russian — for instruction and guidance.

In the beginning Stolpe was concerned with the general atmosphere of the films and with psychological truth and composition. Gradually he became more interested in technical matters: camera work, double exposures, pictorial sequences and so forth. This evolution from a literary to a more puristic point of view made his negative reaction to sound logical. At first he was curious about this new technical factor but the practical outcome disappointed him. When he started a cultural magazine, the Fronten, in 1931 there was no place for the cinema.

Stolpe and Grevenius are examples of the rare species of ambitious literary people who really knew something about the cinema. There were and always had been an abundance of writers who showed a flitting interest in film-making but did not care or did not get the opportunity to learn the business in a thorough-going way. (There was also of course the more passive interest of the poets and novelists who used cinematical subjects in their works: Ture Nerman, Pär Lagerkvist, Birger Sjöberg, Sten Selander, Bertel Gripenberg, Alf Henrikson, Gunnar Beskow and Bo Bergman, to mention a few.)

It was the Film d'Art-movement that drew writers and film producers closer together. In 1912 Svenska Bio advertised for "good scripts", but about the same time well-known authors as Hjalmar Söderberg and K. G. Ossiannilsson were refused. Others, as Henning Berger and Elin Wägner, were already busy script-writing. The most famous Swedish authors who had anything to do with the cinema were August Strindberg, Selma Lagerlöf and Hjalmar Bergman.

Strindberg, who in a short letter to Gustaf Uddgren had authorized the filming of his dramatic works, occasionally went to the cinema in the last years of his life and even seems to have had plans about writing for the film. However, nothing came out of it.

The success of "the golden period" of the Swedish film is to a great extent built on the literary works of Selma Lagerlöf. At first she was pleased, e.g. with Stiller's *Herr Arne's Treasure* and Sjöström's *The Phantom Chariot,* but after viewing *The Saga of Gösta Berling* in 1924 she wrote a sharp letter to Stiller complaining about this film's lack of truth to her text. By and by the charming personality of Stiller softened her again.

The only important author during the silent period who really went in for the cinema was Hjalmar Bergman. He adapted his own novels and wrote original screen-plays, some of which were filmed. He even accompanied Sjöström to Hollywood, but the outcome was nil due to Irving Thalberg's lack of faith in the somewhat eccentric Swede. The debates about the artistic merits and possibilies of the cinema were legion since the days of Films d'Art. In 1911 the first public discussion on this question was held in Stockholm, and the exchanges of opinion continued through the years in the

papers. No substantial book on film aesthetics was published in Sweden during the silent period but not a few essays trying to specify the unique character of the cinema. Various statements were made by authors such as Daniel Fallström, K. G. Ossiannilsson, Anders Österling, Hjalmar Söderberg and Albert Engström.

The philosopher John Landquist wrote about "Film and Theatre" in 1913. He regarded the cinema as pantomime, a more primitive art of course than the spoken drama. Its only advantage, according to Landquist, was the realistic reproductions of environments which are made possible. The essence of film is "spatial movement", says Landquist, anticipating later aestheticians.

In 1927 Olle Holmberg, literary historian and essayist, published an intelligent analysis of the cinema, which he classified as the successor of the book in the same way as the book had once replaced oral literature, and a criticism of the cheap character of film stories. Holmberg, like so many other film commentators, concludes with a wish for better script-writers.

A highly informative and still readable history of the movies was published as early as 1920 by Julius Regis, a talented journalist and writer of detective stories, who died prematurely in 1925.

As we have seen, the intellectuals, who recently had been dreaming of continually moving cameras and abandoment of all texts, were sceptical of the addition of sound. Some even stopped going to the cinema as it did not please them any longer. And, from a more theoretical viewpoint, the aesthetics that was being laboriously constructed to fit the silent screen was no good any longer and had to be largely modified during the thirties.

PERSONREGISTER

Oidentifierade signaturer förtecknas i regel ej.

Abelli, Bror 64
Adolphson, Edvin 23, 75, 168, 227, 301
Ahlberg, Alf 91
Ahnlund, Nils 37, 91
Albàn, Eugen 37
Alkman, Edvard 131
Allberg, Ragnar 37, 62f, 67, 92f, 186, 198, 202, 240
Almqvist, Bertil 98
Almqvist, Stig 93, 102—105, 232, 271
Almroth, Greta 18f, 162
Alstrup, Ode 78
Aminoff-Alstermark, Sonja 36, 176
Andersson, Dan 97
Andersson, Fredrik 297
Andersson, Karin 175, 180
Andersson, Nils Johan 142
Andersson, Oskar 177
André, Harald 211
d'Annunzio, Gabriele 48, 250
Anschütz, Ottomar 278
Antoine, André 66, 165, 270
"Apropos" — se Lindqvist, Märta
"Arbiter" — se Martelius, Martin
Aréhn, Nils 87
Aristoteles 273f
Artaud, Antonin 241
Arvidson, Stellan 98
Aschberg, Sture 66
Ask, Sam 262
Asklund, Erik 99
Asplund, Gunnar 28
Asplund, Karl 302
Asplund, Uno 178, 181, 302
Atterberg, Kurt 19, 80
"Au revoir" — se Möller, Artur
Bab, Julius 243
Bacon, Lloyd 93
Bagier, Guido 191
Baird, John Logie 169
Bakst, Leon 193
Balázs, Béla 7f, 147, 186, 243f, 270
Bang, Herman 104, 252
"Barbara" — se Boye, Karin
Barcklind, Carl 36, 162f
Barrymore, John 194
Barthelmess, Richard 38
Batteux, Charles 7
Beardsley, Aubrey 74
de Beaumarchais, Pierre Augustin Caron 250
Beaumont, Harry 219
Beecher Stowe, Harriet 250
Bell, Monta 199
Bengtsson, Eric 30
Bengtsson, Sven 122f
Benois, Alexandr 193
Berg, Bengt 19
Berg, Gunnar 72, 76, 80, 84
Berg, Gustaf 50, 53, 57, 62—66, 113ff, 117, 119f, 123, 143, 145ff, 174, 259ff, 298, 300
Berg, Hjalmar 142
Berg, John 80
Berg, John 140
Berg, Lilly 165
Berg, Ruben G:son 34f, 67, 71
Berg, Stina 19
Bergdahl, Victor 19, 281, 295f
Bergegren, Henrik (Hinke) 95, 134ff, 151
Berger, Henning 71, 76, 129, 250f, 261
Berger, Ludwig 194
Bergh, Richard 140f

Bergh, Sigfrid 57
Berglund, Sven 81, 99, 289
Bergman, Bo 10, 17, 45, 71, 157, 159, 254f, 263
Bergman Gösta 108
Bergman, Gösta M. 67, 301
Bergman, Hjalmar 18f, 22, 39, 72, 91, 107, 129, 195, 210, 227, 232, 235, 241, 255ff, 262, 287f
Bergman, Ingmar 117
Bergman, Ingrid 159
Bergner, Elisabeth 234
Bergson, Henri 83, 178, 235, 273
Bergström, Lars 19, 27, 50, 139f
Bergström, Lars 300
Bergwall, Holger 130, 299
Bernhard, Edward 28
Bernhardt, Sarah 289
Bertel-Nordström, E. 81
Berthels, Theodor 90, 196, 209
"Berthold" — se Wirulf, Berthold
Beskow, Gunnar 44
Beyer, Nils 301
Bill, Percy 20
Billström, Jacob 112
"Biogenes" — se Berg, Gustaf
Bjurman, Gunnar 64, 113, 115f, 120, 143, 150, 259, 286
Björck, Lars 19
Björklund, C. J. 95f, 299
Björnberg, Carl 20, 57, 71, 175f, 180 302
Blanche, August 16, 210
Blanck, Anton 107
Blomberg, Erik 98, 295
Blomberg, Harry 95, 264
Blomberg, Stig 29
Bobrikov, Nikolaj 264
Bonnesen, Carl 28
Borgström, Birger 30
Borgström, Hilda 17, 133, 162, 259
Bosse, Harriet 18, 56, 79, 89, 158, 162
Bouveng, Nils 19
Bow, Clara 37
Boye, Karin 98
Brandell, Elin 16, 175, 251
Brandell, Simon 175
Branting, Anna 176
Branting, Hjalmar 101, 156, 172
Bredberg, Ernst C:son 76, 82
Brinck-E:son, Birger 296
Brisson, Carl 105
Brogren, Erik 50f, 272f
Brown, Clarence 190
Browning, Tod 169
Brunius, August 71, 73, 134, 157, 160ff, 177, 266, 275f, 301
Brunius Célie 71, 91, 212
Brunius, John W. 21, 24, 67, 92, 102, 158f, 164f, 196, 210, 213, 225, 233, 235, 262f
Brunius, Pauline 19, 80f, 163, 165
Buchowetski, Dmitri 63, 206
Bunny, John 53
Bunuel, Luis 242
Burke, Thomas 279
Bäckström, Erhard 121
Böök, Fredrik 203

Caine, Hall 231
Calderón 157
Canudo, Ricciotto 8f, 270
Carlsson, Isidor 132ff
Carlsson, Levi 48, 138, 297
Carlsten, Rune 22, 262
Carlyle, Thomas 127
"Carolus" — se Jansson, Emil
Carroll, Lewis 250
"Cavall" — se Hyltén-Cavallius, Ragnar
Cederstrand, Ragnar 58
Cederstrand, Sölve 21, 56, 58, 60, 66f, 90, 234, 268f
Cederström, Gustaf 233
Cervantes 250
Chaney, Lon 186
Chaplin, Charles 20, 33, 36f, 39 42, 54, 57, 63, 78f, 82ff, 90ff, 99f, 134, 136, 161, 173, 177—184, 203, 212, 221, 224, 230, 233, 236, 269, 277
"Chinoise" — se Thorngren-Olin, Siri
Christensen, Benjamin 22, 58, 82, 259, 262
Christofferson, Birger 304
Clair, René 195, 198, 232, 237, 242, 269
Clairon, Hippolyte 232
Clairmont, Leonard 59
Cobett, William 127

"Colibri" — se Marcus, Gerda
Collijn, Gustaf 71, 159, 251, 285, 301f
Comenius, Johann Amos 138
Coogan, Jackie 39, 233
Cooper, Gary 190
Craig, Gordon 279
Crane, Walter 127, 298
Crosland, Alan 116
Cruze, James 37, 190, 196, 206f
Czinner, Paul 234

Daguerre, Louis Jacques Mandé 278
Dahlgren, Fredrik August 16
Dahlin, Ture 37, 59, 91f, 268f, 277, 296
Dahlskog, Ewald 30, 202
Dahlström, C. O. C. 65
Dali, Salvador 242
"Damsel" — se Thorngren-Olin, Siri
Danielson, Elsa 10, 58, 174f, 181—184, 230, 302
von Dardel, Nils 38
Deed, André 53
Defoe, Daniel 250
Delluc, Louis 8f, 59, 239, 269f, 277
Diderot, Denis 232
Didring, Ernst 284
Dietrichson, Lorentz 127
Dinesen, Robert 73, 252
Disney, Walt 19, 200
Djurberg, Bengt 215
Doro, Marie 78
Dostojevskij, Fjodor 187ff, 213
Doyle, Conan 236
Dreyer, Carl 22, 85f
Dubos, Jean Baptiste 259
Dulac, Germaine 239, 241
Dumesnil, Marie-Françoise 232
Dupont, Ewald Andreas 166, 194, 198, 208, 220f, 223f
Duvivier, Julien 211, 222
Dyhlén, Gunnar 64f, 148, 300

Eastman, George 278
Edgren, Gustaf 22, 24, 175, 200, 211
Edgren, Nils 175, 302
Edison, Thomas Alva 8, 144
Edwards, J. Gordon 89
Eggeling, Viking 19, 296
Ehrenborg, Lennart 146, 300
Ehrensvärd, Carl August 127, 299
Eisenstein, Sergej 60f, 93, 104, 150, 186—189, 202, 213, 238, 271
"Eje, Anders" — se Essén, Anders
Eklann, Thorsten 10, 18, 105f, 217—228, 247, 304
Eklund, Alice 168
Eklund, Ernst 158, 168
Ekman, Gösta 21f, 90, 94, 159, 162, 165, 196, 198, 224, 251, 301
Ekman, Lotten 252
Ekman, Ragnar 81f
Eldh, Carl 28
Ellis, Elis 22, 36, 210f, 225, 240
Enderstedt, Mauritz 65, 116, 123, 149, 165
Engdahl, Carl 16, 162
Englund, Oswald 91
Engström, Albert 50f, 90, 138, 192, 272, 305
Engström, Ivar 29
Engström, Leander 29
Enström, P. J. 176, 302
Epstein, Jean 59, 232, 237, 239, 268f, 277, 287
Ericsson, B. 48
"Erikson, Åke" — se Gripenberg, Bertel
Esman, Gustav 91
Essén, Anders 174
Eugen, prins 14, 141

Fairbanks, Douglas 20, 33, 36, 38, 55, 58, 78, 82, 94, 100, 186, 193, 224, 277
Falk, August 16, 77
Fallström, Daniel 30, 57, 71, 157, 164, 166, 253, 260, 286, 289
Faludi, Ivan 99
Faure, Elie 270
Fejos, Paul 104
Fescourt, Henri 223
Fevrell, Walter 64, 88, 108, 112, 114, 130ff, 140—143, 298ff
Fischier, Per 139, 143
Fjellstedt, Peter 132
Fleischer, Dave 200
Fleischer, Max 200, 284
Fleming, Victor 190
Florman, Ernest 90

Fogelqvist, Torsten 290
Fokin, Michail 193
Ford, Charles 295
Ford, John 207
Forsell, John 72
Forseth, Einar 29
Forsslund, Karl-Erik 50, 95, 97
France, Anatole 258
Franklin, Sidney 197
Fredriksson, Gustaf 89
French, Philip 305
Freud, Sigmund 241
Friedmann, Semmy 87
Frisk, Elisabeth 292
Fritsch, Willy 194

Gad, Urban 270, 278
Gadelius, Bror 112, 119, 298
Gagner, Marie Louise 48f, 11f, 115, 149, 298
Gance, Abel 209, 232, 236f, 277
Garbo, Greta 19, 24, 33, 37, 90, 149, 199, 227, 239
de Gastyne, Marco 104
Gauffin, Axel 145f
Gaynor, Janet 194
Geijer, Erik Gustaf 138
af Geijerstam, Gustaf 71
Genevois, Simone 104
"Gert Bokpräntare" — se Uddgren, Gustaf
Gide, André 238
Gigli, Beniamino 290
Gilbert, John 239, 289
Gish, Dorothy 36
Gish, Lillian 36, 216, 227, 233
Goldwyn, Samuel 263
Golovin, Alexandr 193
Grevenius, Herbert 10, 18, 65—68, 90ff, 165, 174, 203—217, 230, 234, 287f, 301—304
Griffith, David Wark 15, 33, 37, 56, 58, 80, 92, 100, 163, 203, 206, 221, 224, 233, 278f, 281
Griffith, Raymond 224
Grillparzer, Franz 24
Gripenberg, Bertel 42f
Grune, Karl 207
Grünewald, Isaac 73, 88, 134, 150, 192, 296
Gustaf V 14
Gutenberg, Johann 278, 282f
Göring, Hermann 27

Hagberg, Knut 233
Hage, Ernst 123
"Hake" — se Hansen, Harald
Hall Ben M. 296
Halldén, Nalle 36
Hallén, Andreas 71
Hallén, Harald 139
Hallgren, Frans 51, 112, 140, 299
Hallingberg, Gunnar 302
Hallström, Per 80, 228
Hamilton, Cosmo 59
Hammarén, Torsten 80
Hansell, Per Tore 38
Hansen, Harald 175, 302
Hanson, Lars 18f, 21, 24, 80, 162f, 196
Hansson, Per Albin 95
Harms, Rudolf 243
Harrie, Ivar 177
Harris, Frank 91
"Harrison, Henry" — se Hansell, Per Tore
Hart, William S. 37, 90
Hauptmann, Gerhart 157
Heckscher, Eli F. 108
Hedberg, Frans 16, 153
Hedberg, Tor 154, 157—160, 253, 263, 301
Hedin, Alma 121
Hedqvist, Ivan 22ff, 58, 64, 106
Hedvall, Yngve 71
Helger, Nils 139
Hellberg, Eira 253
Hellkvist, Otto 64
Hellström, Gösta 105, 271
Helm, Brigitte 194
van der Helst, Catharina 78
Hemberg, Oscar 78, 164
Hemsterhuis, Franz 259
"Henri" — se Valentin, Guido
Henrikson, Alf 43
Henrikson, Anders 209, 215
Hepworth, Cecil 250
Herlin, Ernst 99, 290, 297
Hertzberg, John 33
Hervil, René 230

Hirn, Yrjö 178
Hirsch, Wolfgang 297
Hjortsberg, Elisabeth 165
Hjortsberg, Olle 28
Hjärne, Boo 71
Hjärne, Harald 53
Hofman-Uddgren, Anna 16, 162, 251
Holberg, Ludvig 157
Holm, Thora 91
Holmberg, Folke 242
Holmberg, Olle 282ff
Holmblad, Algot 131
Holmér, Folke 103, 105
Holmström, Ragnar 95
Holzhausen, Gunnel 81, 84—88
Horatius 260
von Horn, Brita 168
Horney, Nils 175, 180, 183, 303
Hugo, Victor 223, 259
Hultman, Arne 298
Hultquist, R. 100
Husberg, Knut 27
Hülphers, Walter 259
Hyltén-Cavallius, Ragnar 22, 63, 92, 196, 211, 241, 251, 265, 288, 292
Häfker, Hermann 270
Höglund, Zäth 96

Ibsen, Henrik 17, 23, 39, 135, 157, 254
Ibsen, Sigurd 254
Idestam-Almquist, Bengt 10, 18, 21, 31, 60, 62, 64—68, 72, 92f, 143, 150, 174, 185—203, 213, 227, 244, 266, 291f, 295—298, 302—305
Ince, Thomas 59, 232
Ingram, Rex 37, 82, 92, 229, 232f
Isenes, Ola 291

Jaenzon, Julius 17, 63, 213, 236
Jannings, Emil 60, 104, 192f, 224, 227, 234
Janowitz, Hans 286
Janson, Emil 259, 305
Janson, Gustaf 129
"Jason" — Aminoff-Alstermark, Sonja
"Jaya" — se Hellberg, Eira
Jeanne, René 295
Jensen, Albert 96
"Jens Flik" — se Björnberg, Carl
"Jerome" — se Traung, Göran
Jerring, Sven 66
Jeurlin, Knut 62, 65
Jirlow, Ragnar 58, 275f
"Ji-Shib" — se Allberg, Ragnar
Johansson, Axel 217
Johansson, Edvard 56
Johansson, Gotthard 67, 295
Johansson, Sigfrid 71
Johnson, Eyvind 95
Johnson, Mary 24, 36, 79, 89, 90
Johnsson, Ivar 29
Jolson, Al 198, 227, 245, 291
Jon-And, John 67
Jonason, David 58, 297
Jonason, Elsa — se Danielson, Elsa
Josephson, Ernst 74
Jungstedt, Torsten 296
Jändel, Ragnar 95f
"Jörgen" — se Lundström, Georg

"Kaifas" — se Ljungberger, Erik
"Kaj" — se Andersson, Karin
Kandinsky, Wassily 88
"Kar de Mumma" — se Zetterström, Erik
Karlfeldt, Erik Axel 192
Karlholm, Erik 57, 258
Keaton, Buster 191, 212, 224
Kerenskij, Alexandr 187f
Key, Ellen 50f, 72, 97, 125—130, 132, 138, 140, 147ff, 153, 155, 255, 282, 298f
Key, Helmer 158, 165f, 301
Klarin, Ernst 57, 174
af Klercker, Georg 17, 173, 295
Klimt, Gustav 74
Klinckowström, Axel 38, 76, 82
Koch, Martin 53, 130, 299
Korda, Alexander 215, 290
Kornilov, Leo 187
von Kraemer, Vera 10, 18, 56, 58, 63f, 68, 71, 99, 113, 172f, 270
Kreuger, Ivar 29, 203, 205
Krey-Lange, Elisabeth 83, 134
Kristeller, Paul Oskar 7
Krook, Nils 17
Kräly, Hans 224

Ksesjinskaja, Matilda 187
Kubin, Alfred 74
Kulesjov, Lev 271
Kurtz, Rudolf 270

Lagerkvist, Pär 40, 72, 95f, 111
Lagergren, Sten 140
Lagerlöf, Selma 17ff, 23ff, 55f, 63, 83, 87, 91, 161, 225, 231, 236, 264ff, 297, 305
Lamm Martin 203
Landquist, John 72, 273f, 282, 305
Lang, Fritz 29, 60, 104, 194, 208, 223, 234, 236
Lange, Konrad 136f, 299
Larsson, Anna 28
Larsson, Carl 126, 141
Larsson, Hans 138
Larsson, Robert 91
Laurent, Erik 51, 289
Laurin, Adolf 71
Laurin, Carl G. 165, 192, 252f, 288
Lauritzen, Einar 296
Lavedan, Henri 250
Lenin, Vladimir 187f
"Les deux" 183
Lessing, Gotthold Ephraim 260
"Les trois" — se Lindqvist, Märta
Le Tort, Niels Jacobsen 278
L'Herbier, Marcel 232, 237, 269
Liander, Halfdan 136f, 251, 299f
Liljedahl, Ernst 139, 156
Liljefors, Bruno 296
Lindberg, Johannes Zakarias 62, 176, 259
Lindberg, O. E. 130, 299
Lindberg, Per 22, 66f, 72, 158f, 168, 195, 232f, 288, 301f
Lindberg, Signe 302
Lindblom, Axel 214
Linde, Ebbe 98
Linden, Gustaf M. 16, 23, 71, 78, 162, 252f
Lindenbaum, Arne 296
Linder, Max 53
Lindorm, Erik 91, 99, 231, 266, 296, 301f, 304
Lindqvist, Märta 38f, 75, 174f, 179f
Lindqvist, Ragnar 176, 302
Lindsay, Vachel 270, 278
Lindström, John 80
Lindwall, M. 66
Linnankoski, Johannes 19, 24
Linnqvist, Hilding 29
Ljungberger, Erik 72
Ljungdal, Arnold 98
Lloyd, Frank 57
Lloyd, Harold 224
Locher, Jens 258
Locke, John 140
London, Jack 190
Lonsdale, Frederick 197
Loos, Anita 59
Love, Bessie 212
Lubitsch, Ernst 19f, 37, 39, 99, 191, 194, 205f, 224, 233f, 236, 269, 277, 279
"Lucifer" — se Nerman, Ture
Lukács, Georg 137, 299
Lumière, Auguste o. Louis 8, 14, 250, 278
Lund, David 124
Lund, Richard 79, 89, 162
Lundblad, Ture 95
Lundborg, Oscar 122, 149
Lundegård, Karl 54f, 64, 122
Lundeqvist, Gerda 24
Lundin, Sven 64
Lundkvist, Artur 103, 205, 247, 271
Lundqvist, Ernst 101
Lundström, Georg 76
Lyberg, Ernst 118
Lönnbeck, Arne Torburn 204, 302

"Mac" — se Nyblom, Erik
Macgowan, Kenneth 296, 300
Mc Luhan, Marshall 282
Maeterlinck, Maurice 59, 263
Magnusson, Charles 15f, 18f, 26, 28, 30, 33, 77f, 92, 114, 123, 131, 141, 143, 162, 202, 250f, 254, 257, 275, 289, 305
Malmberg, Bertil 19, 71, 228, 256, 262
Malmström, Albin 57, 65
Manès, Gina 196
Manus, Emil 96
Marcel, Charles 11
Marcus, Carl David 73, 157, 255
Marcus, Gerda 10, 59, 60f, 175, 179, 270

Marey, Etienne-Jules 278
"Marfa" — se Danielson, Elsa
Marmstedt, Lorens 106, 175, 232
Martelius, Martin 92
"Maudlin" — se von Kraemer, Vera
Maurice, Clément 15
Mayer, Carl 223, 237, 286
Meissner, Emma 15, 77
Méliès, Georges 250
Mellander, John 115
von Melsted, Henning 72, 255f
Merzbach, Paul 22, 25, 105, 198, 213, 303
Meyer, Victor 49
Meyrinck, Gustav 74
Michaëlis, Sophus 134
Michal, I. 92
Milestone, Lewis 192
de Mille, Cecil Blount 37, 92, 169, 206f, 279
Mix, Tom 224
"M:lle Nitouche" — se Ekman, Lotten
Molander, Gustaf 19, 22, 25, 86, 150, 196, 209f, 212f, 215, 225, 233, 236, 262, 271, 296
Molander, Karin 18f, 21f, 36, 80, 107, 162
Molander, Olof 73, 159, 225, 275
Molière, Jean Baptiste 157
Morris, William 7, 126f, 298
Moussinac, Léon 239, 242, 270
"Mr Gynt" — se Cederstrand, Sölve
"Mr Jones" — se Jonason, David
Munthe, Alf 29
Murnau, Friedrich Wilhelm 63, 65, 90, 94, 104, 194, 223f, 286
Murray, Mae 195, 212
Muybridge, Eadweard 278
Münsterberg, Hugo 270
Månsson, Fabian 131
Månsson, Filip 28, 134
Möller, Artur 76f, 91, 266
Mörne, Arvid 97
Mörner, Birger 50, 53

Negri, Pola 37, 279
Nerman, Einar 296
Nerman, Ture 39f, 50, 95ff, 114, 125, 298f
Niblo, Fred 169, 199
Niccodemius, Dario 108
"Nick" — se Horney, Nils
"Nicotine" — se Horney, Nils
Nielsen, Asta 17, 33, 113f, 162, 173, 203, 252f
Niepce, Joseph Nicephore 278
Nilsson, F. 82, 276
Nilsson, N. P. 16, 27, 251
Nisbeth, Hugo 76
Noa, Manfred 212
"Noche" — se Tannefors, Gunnar
Nordén, Artur 302
Nordström, Ludvig 50, 52f, 95, 148
Norlander, Emil 36
Norling, Erik 72
Norrie, Anna 15, 163
Novarro, Ramon 37, 230
Nyblom, Erik 58
Nyblom, Teddy 37, 91, 93, 289
Nycander, Fredrik 304
Näsström, Gustaf 91

O'brien, George 194
Odencrantz, Arvid 143
O'Konor, Louise 296
"Old Nick" — se Horney, Nils
Oljelund, Ivan 95
Olsen, Ole 15, 134, 250
Olsson, Fredrik 96
Olsson, Oscar 300
Oscar II 14, 203
Ossiannilsson, Karl Gustaf 95f, 156, 251, 255, 260f
Otsep, Fjodor 104
Ovenberg Lycke, Ragnhild 77

Pabst, Georg W. 90
Palm, August 155
"Panza" — se Grevenius, Herbert
Pathé, Charles 15, 295
Paul, Robert William 250
"Paul Block" — se Grevenius, Herbert
Pauli, Georg 107
Pepper, Georg 37
Peterson, Numa 15
Peterson-Berger, Wilhelm 91, 295
Petschler, Erik 77, 165
Pettersson, Erik 152
Pfeil, Greta 77

Pick, Lupu 234, 269, 277, 286f
Pickford, Mary 33, 36ff
de Pierrefeu, Jean 242
"Pir Ramek" — se Eklann, Thorsten
Pirandello, Luigi 242
Platon 254
Poe, Edgar Allan 287
Pommer, Erich 60, 104, 223
Pontoppidan, Henrik 262
Popert, Sigmund 252f
Poppius, Set 173
Pordes, Victor 270, 299
Porten, Henny 137
Posher, Charles 214
Preobrazjenskaja, Olga 188
Prince-Rigadin 53
Promio, Albert 90
Proust, Marcel 241
Pudovkin, Vsevolod 29, 60, 67, 104, 188, 214, 238, 271
"Pull Over" — se Wallin, Gunnar

"Quelqu'une" — se Lindqvist, Märta

Rabe, Julius 302
Rabenius, Olof 93f
Ranft, Albert 159f, 167, 301
Rangström, Ture 72
Rasch, Herman 93
"Refil" — se Lindqvist, Ragnar
"Regan" — se Brandell, Elin
Regis, Julius 58f, 79, 83, 165, 228, 259, 261, 263, 278—282, 297, 301
Reicher, Emanuel 274
Reinhardt, Max 68, 153, 158, 164, 279
"René" — se Branting, Anna
Rhudin, Fridolf 200
Ribbing, Lännart 94
Ring, Ragnar 38, 63, 77
Ringström, Axel 75
Robertson, J. Stuart 232
"Robin Hood" — se Idestam-Almquist, Bengt
Rodin, Auguste 188
Roeck-Hansen, Harry 87
Rolf, Ernst 28, 30, 36
Rolland, Romain 97, 130, 153, 158, 299
Roosval, Albin 70, 107, 138
Roosval, Johnny 107
Rops, Félicien 74
Rosén, Sven 93f
Rostand, Edmond 48
Rousseau, Jean Jacques 138, 140, 153
Ruhe, Algot 83
Runeberg, Johan Ludvig 16
Ruskin, John 126, 298
Rydberg, Viktor 38
Rydelius, Ellen 16, 251
Rådström, Karl Johan 99

Sabinsky, Cheslav 280
Sacco, Niccolo 96
Sahlberg, Rudolf 28, 30
Sandberg, Algot 289
af Sandeberg, Johan 10, 257, 299, 305
Sandrew, Anders 31
von Schéele, Frans 50, 149f
Schiele, Egon 74
Schmitterlöw, Vera 87
Segerstedt, Torgny 107
Selander, Sten 42, 91
Seldes, Gilbert 7f, 270
Sennet, Mack 203
"Serge" — se Stolpe, Sven
Sergel, Johan Tobias 146
Shakespeare, William 157, 161, 250
Sharp, Dennis 296
Shaw, Bernhard 97, 263
Shipman, David 304
Sierov 193
Siekiewicz, Henryk 250
"Siglon" — se Marmstedt, Lorens
Sigurjónsson, Johann 18, 23
Sills, Milton 212
Siwertz Sigfrid 154
Sjöberg, Alf 214f
Sjöberg, Birger 40ff
Sjöman, Vilgot 117
Sjöström, Victor 16—24, 33, 36f, 39, 53, 55f, 58, 70, 73, 78, 81, 92, 107, 135, 156, 160, 162f, 165, 173, 202f, 210, 213, 221, 224f, 230, 233, 236, 255ff, 261, 264, 277, 279f, 291f, 297, 305
Skaar, Eilif 254, 274, 278, 285f
Skoglund, Erik 114, 298, 301
Skoglund, Gunnar 305

Smith, Ejnar 90f, 156, 159, 255, 266
Smith, George Albert 250
Sofokles 157
Souday, Paul 242
Soussanin 192
"Spes" — se Stolpe, Sven
Sprengel, David 71
Staaf, Karl 88, 139
Stalin, Josef 97
Stanislavskij, Konstantin 66
Stark, Albin 30
Steenhoff, Frida 154
Steffen, Richard 250
Stenström, Karl 139
Stenström, Walter 71, 155
von Stenberg, Josef 21, 104, 192, 221f
Stevenson, Burt E. 58
Stiebel, Emil 23
Stiernstedt, Marika 72, 166, 261
Stiller, Mauritz 16f, 19—24, 33, 37, 63, 78, 80f, 86f, 91f, 102, 107, 158, 162f, 165, 167, 202f, 225, 231, 262, 265ff, 275, 277, 286, 296f
Stolpe, Sven 10, 18, 23ff, 60, 63ff, 68, 91, 106, 116f, 150, 175, 186, 227—247, 253, 266, 269f, 284, 287f, 290f, 304
Strindberg, August 16, 59, 133, 138f, 153f, 157, 204, 251f, 301, 304f
von Stroheim, Erich 37, 39, 59, 92, 221, 224, 233, 263
Strongheart 39
Ström, Fredrik 95
Strömberg, Kjell 108, 168
Stål, Sven 166ff, 301f
Sullivan, Gardner 59
Sundborg, Åke 37
Sundler, Eskil 56
Svanberg, Victor 98, 106
Swanson, Gloria 37, 54
Swanström, Karin 162, 210, 235
Sweet, Blanche 163
Swift, Jonathan 250
Söderberg, Hjalmar 38, 71f, 110, 157, 175, 251, 255f, 259, 297f
Söderhjelm, Alma 92
Söderman, Sven 66, 169, 258
Talmadge, Norma 37, 39, 228, 233
Tannefors, Gunnar 67, 92f, 289
Tédesco, Jean 243
Teje, Tora 18f, 80, 162, 232
Tegnér, Torsten 92, 176
Tenggren, Gustaf 29
Tessing, Lars 64, 261
Thall, Edvin 278, 281
Thorngren-Olin, Siri 176, 182, 186
Tidblad, Inga 198, 232, 292
Tjajkovskij, Peter 116
Toeplitz, Jerzy 20, 296
Toller, Ernst 67
Tollin, Sven 302
Tolstoj, Leo 90, 104, 127, 161, 187f, 213, 280
Topelius, Zacharias 16
"Tor Burn" — se Lönnbeck, Arne Torburn
Toulouse, dr 272
Tourneur, Maurice 279
Traung, Göran 175, 303
"Trunkulus" — se Stolpe, Sven
Twain, Mark 250
Törnudd, Allan 263

von Uchatius, Franz 300
Uddgren, Gustaf 71, 76f, 129, 139, 154
Ullman, Gustaf 88
"Unge Andersson" — se Sundborg, Åke

de Wahl, Anders 19, 78ff, 100, 161f, 164, 210, 235f, 253
Wahlgren, Helge 72f, 164
Wahlström, Lydia 53
"Waldeck" — se Wallbeck-Hallgren, Thorgny
Waldekranz, Rune 10, 14, 110, 232, 295ff, 301, 304f
Waldner, Dagmar 62, 110, 124, 138, 142—145, 148, 295, 298, 300
Valentin, Guido 91, 175, 302
Valentino, Rudolph 37f, 82, 190
Wallbeck-Hallgren, Lisa 37
Wallbeck-Hallgren, Thorgny 73, 134, 158
Wallén, Sigurd 22, 27, 72, 162, 296
Wallenius, Allan 97f, 101, 297
Vallentin, Hogo 88
Wallin, Gunnar 92
Van Dyke, Woodbridge Strong 116, 215
Vanzetti, Bartholomeo 96

Veidt, Conrad 234
Wellman, William 189
Wennerholm, Eric 296
Vergilius 260
Verne, Jules 250
Werner, Gösta 10, 62, 103, 105, 305
Vertov, Dziga 271
Westberg, Erik 116
Wester, Magnus 64, 141
Westergren, Håkan 198
Westfelt, Ragnar 235
Vidor, King 192
Wiesenthal, Grete 77
Wilde, Oscar 202, 260
Willner, Sven 297
Winge, Torsten 87
Winnerstrand, Frida 81
Winnerstrand, Olof 81
Winquist, Sven 296, 303
Wirulf, Berthold 105, 293
Wittrock, Ulf 298
Worsley, Wallace 186
Wortzelius, Hugo 300
Wrede, Gösta G:son 59
Vrubel 193
Wägner, Elin 16, 129, 150, 195, 251, 273, 300

Zandler, Albert 123
Zetterström, Erik 62f, 92
Zetterström, Hasse 71, 89

Åberg, Jonas 298
Åhgren, Karl 139
Åkerlund, Erik 88, 205, 228
Åsberg, Carl Sam 79

Ödmann, Arvid 15
Ödmann, Malin 176, 302
Österberg, Henning 62
Österling, Anders 271f
Östman, Ragnar 28

STUMFILMEN I SVERIGE — KRITIK OCH DEBATT

Hur samtiden värderade den nya konstarten

Hur går det till när en ny konstart födes? När blir en konst konst? Vem bestämmer och hur sker beslutsprocessen?

Litteratur och musik t ex har rötter som sträcker sig tillbaka till mänsklighetens gryning. Endast Filmen är så ny att man kan följa dess utveckling steg för steg. Elisabeth Liljedahl har i sin bok *Stumfilmen i Sverige — kritik och debatt* spårat den svenska filmkritikens första början, framväxandet av ett filmens konstbegrepp. Hon har studerat filmens svenska banérförare — kritikerna och den debatt de skapade.

Hennes bok bygger till stora delar på en genomgång av 10- och 20-talens filmtidskrifter, dagspress och debattpress. Dessutom konstaterar hon i vad mån filmen återspeglas i skönlitteraturen.

Från att ha varit ett föraktat marknadsnöje nådde den svenska stumfilmen upp till en hög konstnärlig nivå, inte minst genom Stillers och Sjöströms insatser. Många kämpade mot denna utveckling, inte minst teaterfolket, som kände sin ställning hotad. Författare såg gärna ner på de banala "filmgranskarnas pretentioner". Pedagoger och lärare varnade energiskt mot Fru Filmias syndiga lockelser.

Men andra såg vida möjligheter i den nya konstarten. Många storheter passerade genom filmdebatten: August Strindberg, Selma Lagerlöf, Hjalmar Söderberg, Ellen Key, Hjalmar Bergman etc. En kompetent filmkritik växte fram på 20-talet med signaturer och namn som Robin Hood, Herbert Grevenius, Sven Stolpe, Pir Ramek. Vid stumfilmens slut var filmen ett accepterat faktum, sedan kom ljudet och stumfilmsestetiken rasade, osäkerheten bredde ut sig när filmen lärde sig tala.

Elisabeth Liljedahl är konstkritiker i Uppsala Nya Tidning. *Stumfilmen i Sverige — kritik och debatt* är hennes doktorsavhandling i estetik vid Uppsala universitet. Det är den första svenska avhandlingen om filmkritik. En attitydundersökning, en kartläggning av opinionsbildningen kring filmen, vår tids nya konstart.

Torsten Jungstedt

proprius

ISBN 91-7118-210-1